Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari

A. I. CA. 1947 - 1977

22

Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari

NUOVA SERIE N. 22 (41) MARZO 1977

RIVISTA QUADRIMESTRALE A CURA DI GIORGIO VEZZANI

Un numero L. 1.000 - Abbonamento annuale L. 3.000 - Copie arretrate disponibili L. 1.000 - Versamento sul c/c p. n. 25/10195 intestato a Giorgio Vezzani, via L. Manara 25, 42100 Reggio Emilia - Autorizzazione del Tribunale di Reggio Emilia n. 163 del 29-11-1963 - Direttore responsabile e proprietario Giorgio Vezzani, via L. Manara 25, Reggio Emilia - Tipografia Futurgraf, viale Timavo 35, Reggio Emilia - Spedizione in abbonamento postale Gruppo IV - 70%.

SOMMARIO

Associato all'U.S.P.I.
Unione Stampa
Periodica Italiana

ANNO 15°

Con il 1977 « Il Cantastorie » inizia il quindicesimo anno di vita. Nel novembre del 1963 è uscito infatti il primo numero, in ciclostile. Poi fu stampato in tipografia: dal 1970 appare nell'attuale formato. Sin dai primi numeri, l'intento della rivista è stato quello di documentare alcune forme dell'espressività popolare (cantastorie, rappresentazioni del Maggio, burattinai, marionettisti, ecc.) attraverso l'intervento diretto di quanti operano in questo campo e ne sono i diretti continuatori.

Da qualche anno (1970) vengono pubblicati i copioni dei Maggi rappresentati durante l'estate dalla « Società del Maggio Costabonese » (Reggio Emilia). Non si tratta di una scelta che intende privilegiare l'attività di questo gruppo rispetto agli altri oggi esistenti nell'Appennino Tosco-Emiliano, ma solo il risultato di una collaborazione scaturita dall'interesse dimostrato verso « Il Cantastorie », impegnato in un lavoro di ricerca e di documentazione della realtà popolare, nel quale questa compagnia identifica una parte della propria attività, che data ormai da vecchia data.

« Il Cantastorie », ha sempre dato spazio alla collaborazione sia con gruppi di ricercatori, pubblicandone le esperienze di ricerca, sia con i continuatori della tradizione popolare, ai quali la rivista ha sempre riservato particolare attenzione. Ne è un esempio anche l'estratto realizzato lo scorso anno in collaborazione con il cantastorie Marino Piazza, e, inoltre la rubrica portata avanti con l'intervento dei burattinai, marionettisti e pupari.

Quest'anno ricorre poi il 30.o anniversario della costituzione dell'A.I.CA., l'Associazione Italiana Cantastorie. La ricorrenza offrirà ulteriore spazio alla voce dei cantastorie di oggi, come si può vedere già dal sommario di questo numero. Inoltre, grazie alla collaborazione della Fonit-Cetra, della Fonoprint e della stessa A.I.CA., « Il Cantastorie » propone un abbonamento che, a particolari condizioni, prevede l'invio, insieme ai numeri del corrente anno, di un disco, che costituisce il primo volume dedicato ai cantastorie degli Anni Settanta, che apparirà nella collana folk della Fonit-Cetra.

Notiziario A.I.CA.

BOLLETTINO 15-2-1977: *Riepilogo Cassa* 6-11-1975: L. 147.000,

Uscite 1976: N. 500 Calendarietti Amicizia L. 14.000 - Affitto Sede Nazionale L. 60 mila - Mobiletto portadischi L. 25.000 - Tessere Qualificazione 1976-1980 - Posta, cancelleria, ecc. ecc. L. 30.000. Totale L. 129.000.

* * *

Entrate 1976: Amici: Roberto Masetti L. 1.000 - Gian Paolo Borghi L. 8.000 - Golinelli Ornella L. 2.000 - Ancarani Quarto L. 2.000 - Camprini Italo L. 1.000 - Zambelli, Cav. Gran Croce, Evaristo L. 4.000 - Guccini Francesco L. 5.000. Soci: Parenti L. 2.200 - De Antiquis lire 2.000 - Callegari L. 3.000 - Bargagli L. 2.500 - Mirella L. 2.500 - Pierini L. 2.500 - Ranieri L. 2.500 - Moretti L. 2.000 - Spettacolo Omaggio a Tajadela - Gonzaga 8 Settembre 1976 - Cantastorie Emilia-Romagna e Lombardia L. 35.000. Totale L. 79.000.

* * *

Riepilogo generale: Residuo Cassa 6 novembre 1975 L. 147.000.

Contributi volontari 1976, Amici, Soci, Spettacolo Gonzaga L. 79.000.

Totale Entrate 1976 L. 226 mila.

* * *

ATTIVO: Entrate L. 226 mila - Uscite L. 129.000, rimane in Cassa al 31-12-1976 L. 97.000.

* * *

Direttive: Nel 30.o Annuale dell'Associazione è auspicabile la ripresa della Sagra Nazionale Trovatore d'Italia e di altre Manifestazioni.

In tal senso è bene prepararsi, anche sindacalmente, promuovendo riunioni per indicare, democraticamente, i nominativi dei possibili partecipanti.

* * *

Notizie: Nuovi Soci - Sezione Toscana: Massellucci Ivano - Sezione Emilia Romagna: Molinari Gianni- Marcacci Bruno - Sezione Alta Italia: Giordano Mauro - Delegazione Siciliana: Scordaci Maurizio - Presso Sede Nazionale: Profazio Otello.

* * *

RICORDO DI BRIVIO ANGELO

Il 3-2-77 è deceduto il brillante ed arguto cantastorie milanese Angelo Brivio-Co-Trovatore d'Italia 1969. Alla Famiglia le condoglianze e al « Brivio » il commosso ricordo dell'A.I.CA.

* * *

ELEZIONI BIENNIO 1977-1978: A norma dell'art. 5 dello Statuto si invitano le Sezioni e la Delegazione Siciliana ad indire le Assemblee per la elezione dei consiglieri e del Presidente dell'Associazione.

I Soci possono votare il Presidente riempiendo la sottostante scheda da inviare all'A.I.CA. - UFFICIO CORRISPONDENZA - P.zza del Lavoro n. 8 - 47100 FORLI', ENTRO IL 30 APRILE 1977.

Fraterni saluti - W l'A.I.CA.

Il Presidente Incaricato
Lorenzo De Antiquis

Ricordo di Angelo Brivio

Un altro cantastorie ha lasciato la piazza di Milano, per sempre: Angelo Brivio, uno tra i più caratteristici cantastorie padani, ultimo erede del milanese « Barbapedana ». Era stato eletto nel 1969 « Trovatore d'Italia » insieme a Giovanni Borlini, che vediamo a destra in questa fotografia mentre suona la fisarmonica; a sinistra è Mario Callegari un altro cantastorie milanese che non è più. Di Angelo Brivio ricordiamo un'intervista, pubblicata nel 1968 su « Il Cantastorie », della quale presentiamo alcune frasi.

« Adesso la musica è diventata viziosa. Adesso, guardi, ci spiego una cosa: mi ricordo che una volta a fermarsi uno solo sul marciapiede col mandolino uno fermava la gente. In seguito ci siamo, il mandolino è sparito, fisarmonica, batteria, qualche donna, l'altoparlante e tutto in totale non riuscivamo più a fermare la gente. Perchè la gente è viziata di tutta questa musica moderna. Poi un'altra cosa che ci ha colpito un po' è stata la televisione perchè la gente la sera vedono i grandi spettacoli sia di musica e di canto di questi grandi artisti. Dopo noi la mattina quando ci trovavamo sul mercato non facevamo più colpo e non riuscivamo più a fermarli. Oppure ci doveva essere una grande attrazione anche noi moderna, rinnovare anche. Invece noi, almeno noi di Milano, abbiamo sempre continuato nel nostro andamento. E poi anche per i posti: venivano eliminati, occupati tutti; perchè a noi ci vuole un posto adatto, che non si disturba il traffico, gli uffici, le chiese, però uno spazio adatto per noi e questo è diventato difficile per il forte aumento degli ambulanti e gli automezzi degli ambulanti ».

A.I.C.A. 1947 - 1977

Nel 1947, il 14 settembre, quando a Crocette di Castelfidardo, si fondò l'A.I.CA., Associazione Italiana Cantastorie, erano operanti in Italia alcune centinaia di cantastorie, di cui più di duecento dettero in seguito l'adesione all'Associazione, il cui obiettivo era quello di portarne le istanze presso le autorità comunali per sottrarre gli associati alle persecuzioni di cui erano oggetto i « suonatori ambulanti e cantanti girovaghi» catalogati quali mendicanti, dimostrando che i cantastorie, socialmente e giuridicamente, erano dei venditori ambulanti, perché vendevano degli stampati e cioè le storie che cantavano, di cui spesso erano pure gli autori. Quindi anche cultori di poesia e musica popolare, da cui sono emersi dei veri e propri artisti, alcuni dei quali veramente celebri. Partendo dal primo Novecento agli Anni Trenta, sono da ricordare: Er Sor Capanna di Roma, Gerolamo Montagna di Novi Ligure, Domenico Scotuzzi di Milano, Giuseppe Bracali di Firenze, Agostino Callegari di Pavia, Romolo Bagni di Carpi, Mario Biolchini di Modena, Gaetano Cagliari di Reggio Emilia. Da questi Maestri trassero ispirazione e metodo, in Italia centrale e Valle Padana, tutti i cantastorie dagli Anni Quaranta ad oggi.

Occorre notare che negli Anni Cinquanta e Sessanta, in Italia, con l'abbandono della terra e la corsa verso le città, i cantastorie che battevano fiere e mercati, specialmente nell'Italia centrale, cominciarono a « perdere quota », per il progressivo calo degli utenti. Il colpo di grazia, poi, arrivò con l'avvento dei giradischi a batteria, poi delle musicassette, che fecero proliferare migliaia e migliaia di « bancarelle » con giro di affari di milioni o di miliardi.

Però il ritorno alla ricerca delle cose genuine ha riproposto anche i cantastorie che, come il vecchio caminetto, il vecchio carro agricolo, la vecchia osteria, è stato riscoperto e rivalutato, proposto dall'A.I.CA. a voce di popolo, inserito nello spettacolo popolare, nella radio e televisione.

In questa vigorosa azione di sopravvivenza l'anima dell'A.I.CA. è stata la colonna portante. Nel 1954, a Bologna, in collaborazione con l'A.N.S.A. e l'Ente Provinciale per il Turismo si svolse il primo Congresso Nazionale dei Cantastorie in Piazza 8 Agosto. 1957 e 1958, con l'Ente Fiera Millenaria di Gonzaga: concorsi nazionali per il titolo di « Trovatore d'Italia », assegnati ai cantastorie siciliani. Dal 1960 al 1970, le Sagre dei cantastorie a Piacenza, tramite la stampa, la Rai-Tv e il cinema, hanno indubbiamente valorizzato tutta la musica popolare, determinando, anche nei giovani, il ritorno e la partecipazione ai canti tradizionali delle varie regioni d'Italia. Dal 1972 al 1975, le Sagre dei « Trovatori », trasferite a Bologna, sotto il patrocinio dell'E.P.T., del Comune e della Provincia, hanno definitivamente inserito i cantastorie dalla piazza, nella prospettiva, già in atto, della continuità dello spettacolo popolare.

Lorenzo De Antiquis

"Boldrini Adelmo e figlia Dina"

Come ha cominciato a fare il cantastorie?

Boldrini. Ho cominciato che facevo il contadino. Si lavorava... molto, si lavorava molto e si guadagnava poco, allora ho trovato un mio amico, dice, è meglio che tu venga in piazza, uno che suonava la cornetta, Bruzzi Mario, allora abbiamo cominciato piano piano e... quando abbiamo visto che c'era il margine, e poi eravamo indipendenti da tutti, noialtri, per poco si prendesse, andavamo sempre bene. Allora abbiamo cominciato a scrivere, una qualche canzone io, un poco lei allude alla figlia, Dina Boldrini) un poco mè, in maniera che... abbiamo cominciato così.

Perchè Bruzzi le ha proposto di andare in piazza? Lei faceva già qualcosa?

B. Lui era con Piazza Marino; poi dopo si son divisi...

Dina Boldrini. Perchè lui (il padre) suonava nei balli, con un altro che si chiamava pure...

B. Vecchi Armando. Il mio amico, suonava il clarino, Vecchi Armando. Avevamo un « concerto » insomma...

D.B. Perchè, diglielo pure, hai imparato a suonare la fisarmonica, in campagna... davanti alle bestie... ha capito? Proprio lui aveva la passione, diceva, cascavo là per terra dalla grande stanchezza, ma la passione della fisarmonica l'ha sempre avuta da ragazzo, ecco.

Chi gliel'ha insegnata, si ricorda?

B. Eh, andavo a Piumazzo, da uno che si chiamava Balotti Aldo, ma... imparavamo a orecchio. Musica, non ne imparavamo.

D.B. Dopo poi ha imparato la musica, pian piano...

B. Pian piano... mi sono arrangiato. Io ho solo un difetto... che in piazza, anche se ci fossero state dieci milioni di persone, non mi facevano effetto... ma in palcoscenico... ci sono andato una volta, a Castell'Arquato, alla manifestazione dei cantastorie, che c'era poi lei, e l'altra figlia, non per vanto ma... avevamo scritto una canzone... che gli applausi dei cantastorie, erano nostri, ma la giuria... ha premiato degli altri. Mi venne un panico...

D.B. Siamo ritornati in piazza qui il mese di ottobre con Piazza, a Sassuolo, e abbiamo fatto bene, insomma...

B. Siamo andati a Rubiera una domenica, che era poi la nostra piazza, noialtri eravamo conosciuti... madonna, quando siamo arrivati là...

D.B. Abbiamo fatto il « treppo » senza suonare, per dire che ci aspettavano, eh!

B. Mica perchè eravamo artisti chissà, sarà la simpatia del pubblico, una cosa naturale che facevamo così ma... non eravamo misa di quegli artisti da andare in piazza che fossimo delle cime, però sul momento così mi veniva le mie cavatine, a doppio senso, che la gente rideva, eh... buonanotte!

Ha detto che ha cominciato nel '35. Ha cominciato subito a scrivere le storie, i fatti...?

B. No, no no. Ho cominciato ad andare a suonare nelle osterie, come inizio. Poi dopo abbiamo cominciato a andare in piazza, e insomma ci arrangiavamo bene perchè... suonava la cornetta quello lì che... era proprio un suonatore!

Questa intervista è stata realizzata da Francesco Guccini nell'inverno del 1972.

D.B. Ma dopo poco hai cominciato a scrivere le canzoni... le parodie [1]... i fatti...

B. E poi dopo fu così che... in quel momento non so che anno fosse, che andavano a lavorare in Germania sta gente... prima della guerra, in tempo di guerra, non so... lui mi abbandonò, cominciò a dire, vado via, vado in Germania... io dicevo: — rimanessi a piedi!... — ero solo! Dico... sa, affrontare il pubblico, come suonare, mi arrangiavo, ma... cominciare a parlare, che ho fatto il contadino, non sapevo neanche fare l'O con un bicchiere, non sapevo se volesse detto A o O, dico, era dura. Be', in maniera, che la miseria mi ha condotto... mi ha spinto proprio che mi sono buttato in piazza addirittura... che mi ricordo con tua madre la prima piazza la facemmo a Bazzano...

D.B. (ridendo) anche lei... anche lei cantava, è vero?

E le prime storie?

B. Le prime storie... dunque, il primo fatto che ho fatto è stato quello della bimba dentro la « casserina »; « La vedova assassina ». Quello lì... e poi non so... quegli altri foglietti... non mi ricordo più io... tante cosine...

Quando scriveva quelle storie, come quella che ha detto, in che modo avveniva, era un fatto che succedeva?...

B. Era un fatto che... me l'ha spiegato a Forlimpopoli. Eravamo lì a dormire, in una trattoria... ma, dice, Boldrini, voi che cantate, scrivete una canzone così e così... che era successo lì a Forlimpopoli, allora, io come posso scrissi quella canzone lì. Era poi tutto l'imbonimento anche, che faceva vendere queste storie. Prima si spiegava e poi dopo si cantava... così.

Cantava lei?

D.B. Io e mia madre.

B. Ah, cantava lei, io ho sempre cantato poco; gliela hai data quella canzone... il contrasto fra nuora e suocera? Quella lì a fare un disco... sono sicuro che se ne vendono un mucchio perchè... come devo dire...

D.B. A volte andiamo anche nei matrimoni, con Piazza, così, quella canzone lì la voglione sentire e... sempre continuamente perchè... non invecchia, perchè nuora e suocera... che non van d'accordo, ci son sempre, eh?

B. Andare nei matrimoni, me, Piazza e lei... perchè noi abbiamo la parte cantabile, che improvvisiamo anche una qualche canzonettina... agli sposi, vale poi per quel giorno lì, poi basta, e lui ha la sua parte comica, e, insomma, quando andiamo nei matrimoni si divertono davvero.

Qual'era la zona che faceva, di solito?

B. Ah, l'Emilia-Romagna. Siamo andati anche a Iesi, Pesaro, Fano, andavamo a S. Marino; S. Marino era la nostra piazza.

In queste sorie, quando le scriveva, cosa cercava di mettere? Cioè quali erano ad esempio le storie che piacevano di più?

B. I fatti, erano quelli che andavano più di tutti, e qualche canzonettina umoristica, insomma, i fatti allora erano quelli che andavano più di tutti...

D.B. Stavano lì proprio ad ascoltare cosa succedeva, perchè allora non esserci la radio e la televisione così... sì, la radio c'era, ma in tutte le case quando andavamo noi non c'era. Mi ricordo io che qui alla Cavazzona chi aveva la radio era Pellicciari, che andavamo lì alla sera a ascoltare questa radio, che nessuno l'aveva, la radio, e noialtri andavamo già in piazza...

B. Mi viene in mente una volta che eravamo a Carpineti... e allora era un momento che cominciavano a fare dei grattacieli anche qui in Italia, perchè parlo di anni e anni e anni insomma... dico io... ero là con tanta di quella gente... dico: — Sapete perchè in America fanno dei grattacieli...? « perchè cercavo di vendere, ma avevo visto che non compravano più... dico: — Sapete perchè in America fanno i grattacieli? Dico... perchè non c'è più niente da grattare per terra! ». Allora poi le barzellette andavano tutte bene perchè... si accontentavano di niente, con un organino si teneva allegri lì mezzo mondo, adesso! E' tutto diverso.

Fece stampare subito le prime canzoni?

B. Sì, io scrivevo, e poi magari « Piazzein » (Piazza) aveva una tipografia, qui a Borgo Panigale, via Bombelli, Righi, si chiamava, gli ha stampato tante di quelle canzonette che gliene abbiamo venduto dei quintali...

Vi servivate anche da Campi di Foligno?

B. Sì, Campi.

(1) Per « parodie » i cantastorie intendono il racconto di un « fatto » nuovo su un motivo di una canzone di successo.

I cantastorie padani

Anche da Pellacani; di Fiorenzuola?

B. Sì, ce n'era anche un altro, di Reggiolo... non mi ricordo più il nome, andavamo a prendere della canzonette anche là.

Di questi fatti ce n'erano di genere diverso; quale « genere » andava di più?

B. Praticamente, per me è stato quel fatto lì, per me; ognuno aveva il suo « fatto » preferito... è come un cantante che si scrive la sua canzone, ha sempre più sentimento che se la canta un altro... voglio dire, se la sente meglio... allora... noi ne avevamo anche degli altri, perchè avevamo quello del prigioniero, quello del fornaio...

D.B. Quello di Piazza Marino, quello di quella bambina gettata nel pozzo...

... Il « ritorno del prigioniero » ... ?

B. Sì, il « ritorno del prigioniero ».

D.B. Sì, e tu lo spiegavi abbastanza bene...

B. Sì, io non ero un grande imbonitore, io cercavo di fare un riassunto e poi... finirla, perchè a spiegare quei fatti lì ci voleva mezz'ora, un'ora...

Facevate un po' di spiegazione prima... per prepararare...?

D.B. Sì... noi avevamo un altro modo di imbonire, che i siciliani; i siciliani cominciano a cantare, spiegano, poi cantano, spiegano... invece noi si spiegava prima, poi si cantava. Ma penso che sia meglio cantando... e spiegando, cantando e spiegando... sì, adesso che mi scrivono quelle canzoni lì quando vado a Piacenza [2] mi sento... insomma mi sento meglio, spiegare così...

Lei non le scriveva?

D.B. No... magari aiutavo un po' il papà... lui... tutti insieme, ecco.

Ne ha scritti molti, dei « fatti »?

B. « Fatti » quello lì, del resto canzonette...

D.B. Adesso abbiamo scritto una canzone, « L'aumento della pensione ». Prima « La nuova canzone per avere la pensione », perchè l'abbiamo cantata tanti anni, tanti anni, che ancora la pensione non la davano... e... ti ricordi papà in quel paese, dove siamo andati... dov'era?...

B. Riolo Bagno. Venne un signore e mi disse: « Me ne dia venti o trenta copie »... non ricordo quante, allora mio padre disse...

B. Nooo... dico, così, in mezzo al pubblico, sorridente... dico, be', vuol fare il mercato nero... là in mezzo alla gente una soddisfazione simile non la proverò mai più al mondo... dice: Guardi, queste canzoni le porto a Roma ». Avrà poi detto la bugia, abbia poi detto la verità, non so... « ... e voglio far sapere che c'è soltanto un cantastorie in Italia che canta per il bene di tutti... » perchè era una canzone che era messa giù vera... non se ne parlava neanche di prendere delle pensioni... isomma, io non voglio mica dire d'essere stato io, io la mia parte l'ho fatta perchè...

D.B. Noi in tutte le piazze l'abbiamo sempre cantata e cantata...

B. Dico, voi andate a una riunione, dico, in una sala da ballo, in un teatro, dico, ci saranno mille persone, dico... io la canto al pubblico, dico, smetto di cantare la canzone quando mi danno la pensione...

D.B. Adesso abbiamo fatto « l'aumento » che è il seguito.

B. « No, è un motivetto che... io non valgo più niente, ma se ci si volesse fare un disco, è robina che la gente... noi siamo come la cipolla, quando uno è stanco di mangiare bene prende una bella cipolla... la gusta in una maniera! Noi siamo così. Ohi, dica mo'! Sono già stanchi di sentire... allora... si ascolta qualcos'altro.

Lei dice che faceva il contadino, prima di fare il cantastorie... e suonava la fisarmonica... cantavate anche...?

B. No no, suonavo solo nei balli, allora... quando facevo il contadino andavo a suonare in un « concerto », in tre o in quattro...

D.B. Hai cominciato a cantare quando sei andato in piazza... e poi... dillo, siccome trascurava un po' le bestie... dì pure... allora la « arzdoura » gli ha bruciato l'organino...

B. ... Avevo solo quelle mille lire lì... presi l'organino... che lo presi poi da

(2) Si teneva a Piacenza fino a qualche anno fa una « sagra dei cantastorie ».

quel maestro lì, da Pallotti, è già morto... be'... bruciarci 'sto organino per me fu un guaio, perchè ero rimasto in bolletta un'altra volta...

Lei dov'è nato?

B. A Piumazzo... Castelfranco...

Anche Piazza, mi sembra, è di questa zona?

B. Sì, è di questa zona... be', è stato tanti anni in quel palazzone lì, andavamo via insieme... dopo la liberazione abbiamo fatto dei lavori che non li saltano neanche i cani... perchè quell'uomo lì c'ha una resistenza che... tutti quelli che vanno con lui li mette fuori uso... in un mese siamo caduti tre volte in motocicletta; l'ultima volta che eravamo vicini a Fiorenzuola di Firenze, che siamo andati a fare una fiera, che facevamo due o tre mercati al giorno, siamo caduti in una curva, che dovevamo andare a due chilometri all'ora. Si ruppe un braccio... be', voleva andare a fare la fiera. Dico, be', sarai matto? Allora venimmo indietro; quando fummo a Imola, era un lunedì, al martedì c'era il mercato, dice adesso tè vai a casa, vai a dire a mia moglie che sono qua all'ospedale, poi domattina vieni in qua che facciamo il mercato. Dico, disgraziato che non sei altro, dopo che hai una spalla rotta, non torni a casa. Andammo in S. Michele in Bosco, con un caldo... era là in canottiera, sempre magro come un cane, è magro anche adesso, si mise là così, un'infermiera lo guardava, dice: « che cos'ha da guardare? » dice: « ne sono venute delle carrozze qua dentro, ma mè un uomo così magro non l'ho mai visto. No ma... ha un'attività quell'uomo lì che non ce l'ha mica nessuno...

D.B. Ah, è bravo, bravo, bravo.

B. Nessuno, nessuno... una volta perchè... mè, finita la guerra, ho avuto la fortuna di salvarmi in più... avevo una moto Guzzi col carrozzino, e allora di mezzi di trasporto non ce n'erano mica... andavamo via con dei carrozzini pieni di canzonette... una volta dovevamo andare a fare le fiere là a Ancona, Iesi, Senigallia, un lunedì partiamo, facciamo il mercato a Castel S. Pietro... allora quando abbiamo finito di suonare, io avevo una stanchezza...! Dice, chi guida, mè o tè, dico, guido io. Invece d'andare in là, prendo su vengo verso casa. Fa: « Ma cosa fai Boldrini, vai verso Bologna, ma dove vai? Dobbiamo andare a Ancona ». Dico: « Vado a morire nel mio letto! Non ne posso più! ». Ah, ma dico, non sono mica storie, eh! Che lavoro!

D.B. Sì, perchè allora magari si faceva, magari anche alla domenica, il mercato alla fattina, poi al pomeriggio si fermava in un posto, nell'altro e nell'altro...

B. Stia mo' a ascoltare... eravamo a lavorare a Marradi, in Toscana, a fare una fiera, e non ci si vedeva più. Allora, dopo la liberazione... la gente... si divertiva (i sguazzeven), compravano le canzonette che le mangiavano col pane perchè... dalla gioia che si erano salvati, e poi non c'era più la guerra, be', in maniera che... io ero là a sedere, in un angolo, non sapevo neanche più come facesse la sounata, e lui traballava, sembrava ubriaco duro; dico: « Be', ma cosa facciamo? ». Allora, finimmo poi di cantare, poi andammo a dormire a Faenza, all'albergo della stazione. Quando siamo stati lì che abbiamo finito di mangiare, fa, l'albergatore, dice, « per curiosità voi due, ditemi bene cosa fate ». Dico: « Siamo cantastorie », dico « noi andiamo a tenere allegra la gente » dico « perchè? ». Dice: « Ne è venuta della gente stanca qui dentro, ma stanchi come voi due non ne abbiamo mai avuti ».

D.B. Vede, anche adesso dice sua moglie: « Ma sta ben a casa! ». Niente da fare! Lui va e va...

Perchè ci sarà anche la passione per il mestiere?!

B. C'è la passione...

D.B. No, c'è la passione perchè... magari io è da tanto tempo che non lo faccio più, vado qualche volta solo via così, ma lo sento, la mancanza... e sì... non mi piaceva tanto farlo, perchè, sa, una signorina, andare in piazza così... però ero coi miei genitori e... ma adesso che... ho dispiacere d'aver finito.

B. Guardi mo', che adesso andiamo a fare quei martedì, io e mia moglie, che abbiamo un banchettino di roba; tutti i giorni facciamo sempre quelle piazze, e sempre cominciano a dire: « ma com'è che non cantate più, ma quella figlia che cantava, ma perchè non suonate più... » allora comincio a raccontare una qualche barzelletta... « ma com'è » dico « sentite mo', le guardie, quando cantavo, dicevano: « se non smetti di fare fracasso, t'aumentiamo le tasse! ». « E se faccio po-

ca confusione? » dice « ti togliamo via le tasse, ti diamo la pensione! ».

Quanti anni ha, Boldrini?

B. Sono vecchio che mi vergogno a dirlo... ho sessantacinque anni compiuti (1906) mi han proprio dato la pensione quest'anno, li ho compiuti in aprile. Io gli ho scritto là a Roma a Colombo, dico: « Io che ho tenuto tanta gente in divertimento, quando mi mandate la pensione metteteci l'aumento! » dice: « te che hai smesso di fare il cantante, t'accontenterai di 18 mila lire! ». *(assieme alla figlia suonano alcuni brani di loro composizione).*

B. Noi scrivevamo, oltre a quelle canzoni lì, scrivevamo anche delle parodie, su dei motivi... io con quella canzone, « Figlia perdonami », ne abbiamo vendute che quella canzone lì quando la cantava...

Su che motivo era?

B. Vola colomba.

Che parodia aveva fatto?

B. Sì, quella parodia lì; è un fatto successo a Piumazzo, che io ho preso lo spunto... le parole ci son state su quel motivo lì e... è proprio di una madre, era un mio amico lui, che gli è morto il marito. Lei non poteva più sopportare questo dolore, insomma, ha scritto un biglietto e ha detto: « figlia perdonami, vado all'altro mondo per il bene di tuo papà » insomma: e le parole erano sul motivo di « vola colomba ».

Quando ha cominciato a scrivere delle storie, per prendere degli spunti, delle idee...

B. Per prendere le idee stavo attento più che altro a dei fatti successi perchè sia quello lì della madre infedele, sia quello lì, sono fatti che sono realtà. Allora io... come ho potuto, ho cercato di ingegnarmi e di fare...

Anche dai giornali?

B. No, niente giornali. Io ascoltavo... ascoltavo magari il soggetto, dicevo mi va bene quello lì, e quella canzone sul motivo... perchè adesso non mi ricordo neanche più...

D.B. Quella che c'era sul motivo della mondina, quella lì era una bella canzone, che tutti quelli lì di Milano te l'han copiata, te le han prese tutte... ti hanno portato via tutte le canzoni...

B. Perchè vede, adesso non è più come ai nostri tempi, che adesso dicono, tè ti sposi e poi vai fuori, invece una volta, un figlio abbandonare i genitori era un peccato che era un reato dei più grandi se ce n'era; ho fatto proprio sul motivo di mondina, « mamma abbandonata... » (canta)...

...ma figlio perchè tu mi lasci qua sola a soffrire...
non pensi che son tua madre...
...non m'abbandonare...
non so, adesso non mi ricordo.

D.B. Su che motivo era quella lì, papà?

B. Mondina!

Che motivo era « mondina »?

B. Il motivo... (canta).

Il primo « fatto » che lei ha cantato, su che motivo... su che aria ha messo le parole?

B. Ma?! Quello lì mo', non me lo ricordo. Come « fatto », ...ho fatto solo quello lì, come tragedia.

D.B. Aspetta, com'era pure il fatto?

B. (canta) Buona gente in silenzio ascoltate, quel che ha fatto una mamma infedele, aveva una figlia che si chiama Adele...

D.B. Ah, così, così, sì...

B. E quell'altra che non ricordo, era sul motivo di tutte le mamme, anche questo è un fatto vero, ma son belle sul momento quando si cantano, che la canzone è in voga, perchè anche questo qui è... un fatto vero, di due fratelli, uno era vagabondo, e quell'altro invece è rimasto ferito in guerra, insomma è andato in guerra, e quando è venuto a casa, invece di voler bene a quel figlio lì, lo maltrattavano, i soldi li davano a quell'altro... ma era bella, quella canzone lì.

D.B. Com'era?

B. (canta) O mamma ascoltami, perchè non mi vuoi ben... insomma! Aveva delle parole!... Se son invalido questa è la causa, ho combattuto sul campo d'onor... insomma, al momento d' allora andavano. Una canzone così, una parodia simile, se la cantasse un Claudio Villa, mica per dire ma le parole che c'erano... da piangere. Io è tanto che dico con Piazza, dico: « Guarda, io della Rai non conosco nessuno, ma se facessero una trasmissione di parodie di cantastorie che uno dicesse: "io, la mia, ho piacere che la canti quello, quell'altro, io la mia ho piacere che la canti quello là", sarebbe una trasmissione divertente, perchè è roba diversa e... io, se ci devo andare io no, e anche lei... (la figlia) io non ci vado mica di sicuro ».

Voi, quando andavate a fare le piazze, come vi comportavate con il pubblico...?

B. Ah, se non c'è il pubblico!

D.B. Ah, senza il pubblico, sì...

Cioè, cambiavate anche i programmi, per fare meglio presa su un certo pubblico...

B. Sì, sì.

D.B. Ah, è successo una volta a Parenti, che lo racconta, poi,... Parenti andava su una sedia a spiegare i fatti...

B. Eh, andava su una sedia a spiegare i fatti... era a Mirandola, c'era lui e sua moglie. E quando... perchè lui aveva il vizio di imbonire con gli occhi chiusi... allora, aveva fatto un più bel circolo di gente, lui si era,,, rianimato, dice, guarda... tutto un bel momento, dopo...

D.B. No, papà, non lo sai mica dir bene, ascolta... dice... insomma spiegava, e c'era del pubblico, insomma la teneva sempre tanto lunga, e lui continuava sempre a parlare, parlare, allora sua moglie fa, oh, svegliati bene, non c'è mica più nessuno sai, siamo solo mè e tè...

B. O, ma sul serio sa!

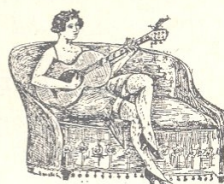
Quei « fatti », non erano però sempre veri, perchè mi hanno detto Piazza e De Antiquis che ogni tanto li inventavano...

D.B. Sì, sì, gli altri... ma lui non era capace di inventare delle cose così... magari si poteva aggiungere qualche cosa, ma il fatto realmente c'era...

B. Anche quello lì, il contrasto fra nuora e suocera... si andava nelle piazze, si sentivano tante di quelle discussioni, dico, dio buono voglio fare una canzonetta così... infatti è riuscita.

Di solito parlavate italiano quando spiegavate i « fatti »?

B. I « fatti » sì... poi nelle barzellette, magari... ma di solito in italiano.

Francesco Guccini

RADIO REGGIO MHZ 102,5
Via Col di Lana, 4 - Tel. 485243/4

Radio Reggio ha iniziato nel mese di gennaio un ciclo di trasmissioni settimanali della durata di 30 minuti dedicate alla cultura popolare della provincia reggiana.

Le trasmissioni saranno replicate a partire dal 2 giugno, ogni giovedì alle 19,20.

QUANDO SAREMO A REGGIO EMILIA

Tradizioni e attualità
del mondo popolare
a cura di Giorgio Vezzani

1) *« Folk » e tradizione popolare*
2) *Gazzano: il canto della Befana*
3) *La « Società del Maggio Costabonese »*
4) *Il « Complesso Folkloristico Morsiano »*
5) *Giovanna Daffini*
6) *La « Compagnia Monte Cusna » di Asta*
7) *Campagnola: canti delle mondine*
8) *Canti popolari della Val d'Enza*
9) *La « Compagnia Folkloristica Romanorese »*
10) *Le satire del Monte Fòsola di Felina*
11) *I cantastorie*
12) *Il Luna Park*
13) *Le compagnie di burattinai di Reggio Emilia*
14) *La « Società Folkloristica Cerredolo »*
15) *Il canto in ottava rima*
16) *Il « Gruppo Ricerche Folkloristiche » di Campegine*
17) *Riolunato: canti di maggio*
18) *Le zirudelle di Guerrino Franzoni - La Comunità Montana*
19) *Le canzoni di Norma Midani - Il Laboratorio di animazione teatrale*
20) *Toano: cantare in coro*

IV FESTIVAL INTERNAZIONALE MARIONETTE & BURATTINI

A cura dell'Assessorato cultura e teatro del Comune di Parma e di altri enti e associazioni si svolge a Parma la quarta edizione del Festival « Marionette & Burattini », dall'11 al 18 aprile, al Teatro Regio, al Teatro Due e al Parco Ducale, con l'intervento di compagnie di Francia, Inghilterra, Svizzera e Italia. Tra le manifestazioni collaterali ricordiamo una mostra riguardante « Il burattino nel manifesto teatrale », laboratori per animatori e insegnanti e una tavola rotonda su « Il burattino e l'organizzazione teatrale ».

I materiali e le strutture narrative delle marionette, burattini e pupi italiani

Il Centro studi e archivio della comunicazione dell'Università di Parma sta raccogliendo ed analizzando una documentazione sull'attività di burattinai, marionettisti e pupari italiani. Di questo studio e di questa ricerca, che dovrebbe trovare spazio in una mostra e in un catalogo, pubblichiamo le note seguenti, tratte dal programma del IV Festival Internazionale di Parma.

Si pensava di essere pronti in occasione del IV Festival Internazionale Marionette & Burattini, ma difficoltà nel reperimento dei dati ed altre di ordine tecnico, ci hanno consigliato di rimandare la presentazione del lavoro al prossimo autunno.

Nel frattempo per tutte le compagnie italiane che non avessero ricevuto il questionario, lo riportiamo qui di seguito, pregando vivamente tutti di collaborare a questa che vuole essere una iniziativa concreta per la crescita del teatro delle Marionette e dei Burattini in Italia.

Vi pregheremmo di inviarci urgentemente le notizie e i materiali richiesti:

1) Copia dei testi o degli scenari degli spettacoli della vostra compagnia nell'attuale stagione o nella precedente. Allegare od indicare se l'argomento o la vicenda sono ispirati ad un testo classico, un canovaccio della commedia dell'arte, un libretto d'opera lirica, un testo per burattini d'epoca precedente. Indicare se il testo è di tradizione popolare o se ha un autore e chi è.

2) I materiali usati nella costruzione delle scene e dei burattini o marionette o pupi e indicare il perché della scelta di un certo tipo di materiale e dei metodi di costruzione. Allegare documentazione fotografica o di diapositive o di disegni dei burattini, delle scene e dei momenti dello spettacolo con breve spiegazione.

3) Indicare se la tecnica d'animazione da voi usata è tradizionale e quale; se è una rielaborazione di una tecnica tradizionale e quale; se è una tecnica del tutto originale ed in che cosa consiste. Breve spiegazione di come manovrate i burattini o le marionette o i pupi.

4) Dove agite: nei teatri? Nelle scuole? All'aperto? Nei circoli ricreativi? Negli oratori? Nei locali notturni? Alla televisione? Specificate in percentuale i luoghi delle vostre rappresentazioni e se avete una sede fissa.

5) Oltre a spettacoli compiuti, fate anche animazioni con l'intervento del pubblico? Laboratori? Seminari? Scuole, università, ecc.?

6) Indicate la storia della vostra compagnia. Inoltre allegate ogni documentazione e notizia che ritenete interessante (cataloghi, locandine, pubblicazioni ecc.) a meglio inquadrare il vostro lavoro: come l'uso dei colori, delle luci, della musica e delle voci (riprodotta o dal vivo o con l'ausilio del microfono ecc.).

Università di Parma
Centro Studi e Archivio della Documentazione
Palazzo della Pilotta
P.le della Pace, 5
43100 Parma

BIBLIOGRAFIA - 4

Continuando la bibliografia, presentiamo una serie di fascicoli con testi di commedie pubblicate a Bologna, e alcuni articoli sui burattinai genovesi.

1. L'AVARO - Commedia in 1 atto e 2 quadri, dialogata da G. Mandrioli.

2. IL CAMPANELLO MAGICO - Commedia in 3 atti e 7 quadri, dialogata da G. Mandrioli.

3. I FANATICI PER IL LOTTO - Commedia in 3 atti, dialogata da G. Mandrioli.

4. IL NEMICO DELLE DONNE con Fagiolino e Sganapino sensali di matrimonio - Commedia in 3 atti, dialogata da G. Mandrioli.

5. LA SCIABOLA DI LEGNO - Commedia in 3 atti, dialogata da G. Mandrioli.

6. FAGIOLINO E SGANAPINO SCHIAVI IN ALGERI - Commedia in 3 atti, dialogata da G. Mandrioli.

7. MOMOLO, ossia LE VACANZE DI UNO SCRIVANO - Farsa in 1 atto di anonimo.

8. UN PER BREG IN TRI - Farsa - Atto unico di anonimo.

9. UN BAGNO FREDDO - Scherzo comico in 1 atto di L. Coppola.

10. I DUE DOTTORI - Commedia in 3 atti del Marchese Cagnara.

11. FAGIOLINO CREDUTO DONNA - Commedia in 2 atti dialogata da A. Galli.

AIDANO SCHMUCKHER

Barudda russava sulle scene del « Cincinina », « Gazzetta di Genova », 16 giugno 1959.

Marionette, burattini e burattinai, « La Casana », n. 2, Genova, 1967.

Fagiolino a Genova - Ricordo di Luigi Visentin, « La Famèja bulgnèisa », n. 10, Bologna, 1967.

Le teste di legno genovesi, in « Teatro e spettacolo a Genova », Genova, 1963.

Barudda, « Vita nostra », Genova, 1966/67.

Marionette, che passione! A Genova riprende un'antica tradizione, « Gazzetta di Genova », 26-11-1975.

Altri titoli riguardanti la bibliografia genovese dei burattini:

V. E. PETRUCCI, Barudda questo sconosciuto, « La Casana », n. 2, Genova, 1975.

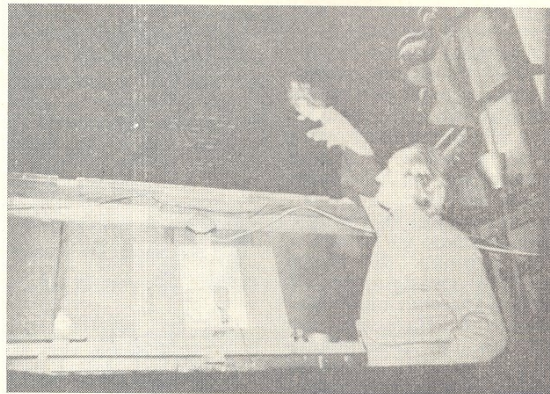
L. NERI, Barudda e Pipia, in « Terra e vita di Liguria », di A. Pescio.

N. MUSANTE, Maschere genovesi: Barudda, « La Gazzetta di Genova », 1918.

O. GROSSO, Barudda, « 360 gradi », n. 10, Genova, 1967.

A Bologna un teatro per burattini

Da qualche mese Nino Presini ha un teatro stabile per i suoi spettacoli di burattini durante la stagione invernale. Si trova in pieno centro a Bologna (in Piazza del Nettuno 3/b, angolo Via Ugo Bassi) nei locali che il Comune ha offerto a Presini, dietro il compenso di un affitto simbolico.

I locali sono stati adattati dallo stesso Presini che ha allestito la sala per gli spettacoli, le attrezzature per un laboratorio e una mostra permanente di figure, scenografie, disegni. Il teatro-laboratorio è aperto tutti i pomeriggi, con spettacoli al sabato e alla domenica.

Alla

« Società

del Sandrone »

di Modena

BURATTINI IN MOSTRA

A Modena, nella sede della « Società del Sandrone », si è tenuta una mostra (dal 26 febbraio al 6 marzo) di burattini e marionette dal 1700 ai giorni nostri. Burattini, marionette, testi, copioni, documenti vari, sono della raccolta Maletti.

Per la prima volta i modenesi hanno potuto ammirare una vera e propria rassegna di burattini e marionette presentati da Cesare Maletti insieme ad altri documenti di notevole interesse, come certi testi di commedie e farse diligentemente scritti in bella calligrafia, a dimostrare con quanta passione gli stessi interpreti scrivessero il loro copione in mancanza della macchina da scrivere. Tra questi, davvero prezioso, vogliamo ricordare quello di ««Ugo e Parisina », la famosa tragedia del periodo Estense. Questo copione, veramente una rarità eccezionale, fu scritto da Pirro Gozzi, un burattinaio modenese a molti sconosciuto. Noi però vogliamo dare a Pirro Gozzi quella rilevanza che merita raccontando qualche episodio inedito.

Leopoldo Gozzi, guardia ducale nella Modena di quei tempi, invaghitosi di una certa Altini, una bellissima ragazza che faceva parte di una compagnia di marionettisti, fugge con essa aggregandosi al teatro viaggiante, diventando a sua volta attore. Dall'unione dei due nacque nel 1882 Pirro il quale a 17 anni, morto il padre, ne continua l'attività artistica. In seguito Pirro Gozzi scopre di avere il talento del burattinaio e si indirizza verso questo genere di spettacolo scrivendo egli stesso i suoi drammi e le sue farse. Pirro si crea una buona fama, lavorando di preferenza a Bologna, e nella città felsinea è apprezzato allievo di Ciro Bertoni. In un suo volume Alessandro Cervellati cita più volte il Gozzi come buon burattinaio e autore tra i migliori. A Roma, dove morì nel 1934, Pirro Gozzi lavorò molto con il suo teatro nella piazza Sonnino in Trastevere, nei pressi del monumento al Belli, ed anche sul piazzale del Pincio.

Ritornando alla mostra, che ha avuto un caloroso successo e un'alta frequenza di pubblico che comprendeva insieme a diverse autorità e personalità » di Modena, anche molte scolaresche accompagnate da insegnanti, parliamo un po' anche di Cesare Maletti, che a Modena si dedica con tanta passione alla raccolta di quei cimeli che hanno un loro valore storico e di costume, cimeli che pur appartenendo ad un passato, debbono essere considerati come cose da portare avanti nel tempo perché restino a testimoniare la consistenza di un'arte popolare qual è quella dei burattini. Cesare Maletti non è burattinaio professionista, ma un appassionato di quest'arte già professata dal padre Alberto e dal fratello Sergio. Saltuariamente Maletti si esibisce su richiesta nelle più disparate località della penisola con vivo successo, e il suo « Teatro delle Maschere » non è la solita baracca, ma un vero e proprio palcoscenico pieno di suoni e di luci.

Euro Carnevali

TEATRO DELLE MASCHERE
Diretto da Cesare Maletti
Via S. Giovanni del Cantone, 36
059/219504
MODENA

Maschere popolari bresciane

Già nell'VIII secolo a. C. non pochi commedianti percorrevano le strade dell'antica Ellade, con le loro traballanti carrette si fermavano nei villaggi a rappresentare i primi embrioni di drammi e commedie qualche volta frammisti con brani musicali. Dalla Grecia li ebbero il mondo antico romano, e a poco a poco, con il passar dei secoli, questo tipo di teatro rappresentato da attori dallo spirito giocondo si evolse e, attraverso varie vicissitudini storiche ed evoluzioni artistiche, andò modificandosi con varie trasformazioni.

E' noto che la chiesa, nel Medioevo, permetteva solamente le sacre rappresentazioni dei Misteri dinnanzi alle chiese. Ma quando nel Rinascimento, nel dissolversi dell'incubo medioevale, il teatro rinacque in tutte le sue espressioni tradizionali, furono le maschere a gettare un primo seme per uno spettacolo nuovo, originale, pagano, a volte anche crudele per eccesso di vitalità. I buffoni, questi originali istrioni, cioè quelle strane ed incredibili figure, che nelle Corti, in vesti di velluto o di seta, distraevano, con le loro smorfie ed insolenze, o che nelle piazze si permettevano le più audaci satire a sollazzo delle plebi, furono elementi che contribuirono alla formazione del nuovo spettacolo.

Si formarono le prime compagnie nomadi, le quali spargendosi per paesi e contrade diedero spettacoli improvvisati su rustici palcosctnici, e gli spettatori erano popolani e mercanti, fannulloni e soldati, tutta gente avida di piaceri grossolani e rustici. Se le trame dei loro spettacoli arrivate fino a noi, oggi, paiono insipide e grossolane, a quei tempi invece erano rese vive da una improvvisazione ed interpretazione scintillante e robusta. Difatti il Gherardi scrisse del comico italiano « esso è un uomo più di immaginazione che di memoria, che compone recitando ». Anche la capacità dell'attore sulla scena di trasfigurare con la parodia e con l'improvivsazione la parlata del linguaggio non è capacità da poco; è a questa istintiva facoltà sua particolare che si deve, in certo senso, attribuire la Maschera.

Trappolino

Trappolino di val Camonica (Brescia) fu una rinomata maschera da commedia del XVI secolo; egli era un motteggiatore dalla facile parlantina, di modi talora insinuanti anche se melliflui. Il Liuzzi nomina Trappolino fra le varie maschere, quali Scaramuccia, Mezzettino, Scapino ed altre, e dice: « (...) gaia ed amena compagnia che il capo, accorrendo ad uno degli inviti regali (nel 1613) presenta cerimoniosamente al sovrano: Eccoti alfin, Luigi, i comici bramati / Ne festeggia Parigi / Benchè appena arrivati /. Tu n'averai diletto / Quelli merto e decoro / All'ombra stando de gigli d'oro. » e che un poeta anonimo del tempo immaginava la compagnia in comica disperazione per la morte di Scapino, descrivendone i pianti in strofe da cantarsi accompagnate dal liuto, e le buffe movenze sul ritmo dell'antica danza detta ciaccona: « Mezzetino e Brighella /

Buffetto e Bagolino / Traccagnino e Trappolino / Giunti a Scapino davanti / mostran l'alto dolor con i pianti ».

Qui si nomina anche la maschera Bagolino. Bagolino, paese situato nella bresciana valle Caffaro, nel Medioevo fu celebre per le sue maschere, che ancora oggi, durante il carnevale attirano folla di forestieri. Notevoli le danze dei « bagòss » cadenzate con i caratteristici « sgàlber » (zoccoli di legno) e che con lussuosi costumi e scialli variopinti e vistosi copricapi adornati di preziosi monini d'oro, dànno un sapore tutto proprio ai balli ed alle canzoni « ariose » e « codotte » originali del luogo e di data remotissima. Certamente Bagolino fu un personaggio, una maschera che portò il nome del paese d'origine, e che con il camùno Trappolino furoreggiavano per le piazze e nelle Corti italiane.

Lo Straparola nella Notte quinta delle sue « Piacevoli notti » fa narrare all'attore Antonio da Molino le vicende del gobbo Zambò di val Brembana; è bene chiarire che Zambò non era di val Brembana ma era bresciano, esesndo figlio di Bertoldo di val Sabbia, e che poi si era trasferito in quella valle.

Le compagnie di questi comici possedevano vari carrozzoni con tutto l'occorrente per le loro rappresentazioni; si piantava una specie di palcoscenico, e si cercava alloggio in una qualche osteria o locanda.

Era naturale che quando una compagnia di Comici erano arrivati « andando la signora vestita da huomo et con la spada in mano a far rassegna, et s'invita lo popolo a una commedia o tragedia o pastorale in palazzo, o all'Hosteria del Pellegrino, ove la plebe desiosa di cose nove et curiosa per sua natura subito s'affretta occupare la stanza, alla sala preparata, e qui si trovava un palco postizzo, una scena dipinta con il carbone senza gran giudicio... ».

Finite le recite la carovana ripartiva per altri lidi e la storia ricominciava. Poteva accadere che qualche volta una vezzosa Colombina non rispondesse all'appello a causa del suo animo molto sensibile alle lusinghe dei maschi, come accadde durante un viaggio da Bologna a Ferrara, cht venne rapita al comico Trappolino la giovane moglie Beatrice Adami, detta Diamantina, per incarico del conte Bonaparte Ghisilieri.

Altra maschera celebre fu il bresciano Zan Ganassa, vissuto nel XVI secolo, fratello di Alberto, pure lui maschera acclamata.

Si hanno notizie sicure che la prima compagnia di comici italiani sia giunta a Parigi nel 1571, e fu quella del bresciano Alberto Ganassa, ma per i prezzi d'ingresso troppo alti per il popolo furono date alcune rappresentazioni nel palazzo di Nievess.

Ritornarono un anno dopo per le nozze della regina Margot con Enrico di Borbone, recitando la commedia di Alamanni « La Flora » con interprete Zan Ganassa: la compagnia vi rimase per ben dieci mesi protetti da re Carlo IX. Il Zan Ganassa se ne andò poi in Spagna rimanendovi dieci anni e con molta fortuna; ritornato in Italia impersonificò un personaggio spagnolo « baron de Guenesche » con una caricatura alla quale aveva dato un volto fornito di un naso esagerato e una mascella prominente.

Ogni compagnia comica di quei tempi contava attori ed attrici che sapevano anche cantare, ma che in difetto di « grande stile » recavano all'esecuzione musicale, meglio degli inamidati « virtuosi di camera » il contributo di una voce fresca, e l'esperienza e il brio e la modalità di chi è avvezzo alla scena. Aggiungiamo che il Nassino, storico bresciano del XVI secolo, cita il nome di un buffone di Corte: « El Sp. Pompa buffon del signor Duca di Calabria » (Bibl. Quer. Ms. Codice 1.15.1534).

Che la figura, ossia la maschera, di Trappolino venisse poscia imitata da altri comici, non bresciani, ne dà notizia il Bartoli, che ci informa che il fratello dello Scaramuccia, il cui nome era Giovan Battista Fiorillo, comico napoletano, fosse « distintissimo nella parte di Trappolino ». (Questo Giovan Battista Fiorillo aveva un fratello, Tiberio, che pure si faceva chiamare Scaramuccia, ed ebbe una buona notorietà).

Figure grottesche, queste maschere, che alternavano spacconate con salaci frizzi e satire; molto di quel sale oggi non frizza più, per il fatto che troppo si sono cambiati i costumi. Concludiamo queste brevi note riportando alcuni aforismi attribuiti a Trappolino: « Pane di ieri, uova d'oggi, carne di un'anno, vino di due / e donne non oltre i vent'anni / son vivande che fan passare gli affanni / anzi che dà contenti anche ai vecchi che han perduto i denti » oppure « I più fortunati al mondo sono: L'uomo senza moglie, il cane del macellaio, il gatto del cuoco, le galline del mugnaio, e le madri delle ballerine; tutte bestie che in questo mondo non mancano di niente ». E quando un gentiluomo, per schernirlo, gli domandò se avesse avuto più di un padre, rispose: « No, no, Eccellenza, sono poveretto e non posso permetermi certi lussi di cose superflue. Bisognava che fossi nato signore! ».

Giovanni Bignami

Mondo popolare in Emilia Romagna

La Fonit-Cetra, in collaborazione con la Fonoprint, sta realizzando una collana regionale dedicata alla cultura del mondo popolare nell'Emilia-Romagna. L'opera consiste in sei dischi riguardanti alcune forme dell'espressività popolare ancora oggi esistenti:

I Cantastorie
I Maggi
La canzone popolare
Gli strumenti
La poesia popolare
Burattini e marionette

POESIA POPOLARE NEI CARNEVALI BOLOGNESI

Il carnevale nella provincia bolognese, pur nelle trasformazioni connesse all'attuale realtà socio-economica che ne ha eliminato l'originaria funzione rituale, costituisce una forma di spettacolo autenticamente popolare. Al di là dei motivi « turistici » perseguiti dalla maggior parte dei comitati organizzatori, in queste manifestazioni si conservano tuttavia residui di una tradizione culturale contadina in fase di estinzione. Interessanti sono in proposito le composizioni satiriche dialettali, costituite dai cosiddetti *discorsi della corona,* dai *testamenti* e dalle *zirudelle del carnevale,* che vengono ancora recitati durante alcuni corsi mascherati [1]. I *discorsi* e i *testamenti* vengono pronunciati dal « re del carnevale » (la maschera locale) in apertura o in chiusura del carnevale e sono la cronaca di un anno di vita paesana e nazionale; le *zirudelle* [2] hanno il compito di descrivere fatti di varia natura o il soggetto rappresentato dal « carro mascherato ». In queste poesie popolari, che vengono spesso stampate e distribuite agli spettatori, anche se in generale si avvertono gli influssi della cultura dominante e la satira a volte assume accenti di conservatorismo sociale, si riscontrano comunque elementi degni di approfondimento, rappresentati dai tentativi di resistenza al tecnicismo e al consumismo imperanti (che di fatto si traducono nel rifiuto della « civiltà » capitalistica) e dalla possibilità dello studio, anche a distanza di anni, della vita sociale degli abitanti di un paese. Premettiamo che, al fine di dare una visione realistica del materiale da noi raccolto, i brani dei testi che qui riportiamo a titolo esemplificativo sono stati trascritti dai fogli volanti, a stampa o a ciclostile, senza apportare alcuna variazione, neppure ortografica.

Il poeta popolare Oscar Montanari così ci descrive la vita di un bambino abitante in una grande città (Carnevale di San Matteo della Decima, 1976 / *Sogno di un bimbo*):

. . . ne in zitè, tra mel armor,
dove as zonta a tos, fardur,
scarlateina e rosali
la carenza 'd cumpagni,
la mancanza 'd spazi ed sfug.
Per svulters 'e fer di zug,
lò al dispon d'un terazen,
ch'è piò grand cal tvaiulen
ch'al gh'ha'l col, pen 'd detersiv,
e mammà pr'i su motiv,
con perezia e peina d'ert,
la gh'n'impes na bona pert,
con dal cord, dla roba moia,
e di ves con gnanc na foia.

(nato in città, tra mille rumori, / dove si aggiunge a tosse, raffreddori, / la carenza di compagnia, / la mancanza di spazio e di sfogo. / Per rotolarsi e giocare / egli dispone di un terrazzino, / più piccolo del bagaglino / che ha al collo, pieno di detersivo, / e la mamma per i suoi motivi, / con perizia ed arte / gliene occupa una buona parte, / con delle corde, della biancheria bagnata, / e dei vasi con neppure una foglia.)

In questo « discorso della corona », pronunciato da Re Bertoldo nel Carnevale di San Giovanni in Persiceto del 1972, la satira di Renzo Casarini, traendo lo spunto dai lavori di restauro effettuati nella Chiesa locale, colpisce efficacemente in ben più alte direzioni [3]:

Tirà un oc' (= date un'occhiata) alla facciata
Della nostra Collegiata
Che per essere à la page
La s'è fàta il maquillage.
Questa è un'altra grande prova

(1) Queste composizioni dialettali non sono certamente una prerogativa esclusiva del carnevale bolognese. Riteniamo comunque che in questa provincia trovino ancora un seguito difficilmente riscontrabile in altre località. I « discorsi » e le « zirudelle », nel 1977, oltre che a Bologna, sono stati recitati tra l'altro nei seguenti centri: S. Giovanni in Persiceto, S. Matteo della Decima, Crevalcore, Castello d'Argile. A Pieve di Cento è stato invece letto il « testamento » della maschera locale. Ad Ozzano Emilia il « discorso » è stato recitato in italiano. Precisiamo che la concomitanza delle manifestazioni, dovuta a motivi campanilistici, rende problematica la possibilità di una ricerca organica.
Ricordiamo i poeti popolari che sono tra i più attivi in questo campo: A. Cuzzani, A. Bernabiti (Crevalcore), O. Montanari, G. Serra, G. Leonardi (S. Matteo della Decima), R. Veronesi, R. Casarini (S. Giovanni in Persiceto), B. Manservisi (Castello d'Argile), D. Carletti (Pieve di Cento).

(2) Sul significato etimologico del vocabolo, Cfr., tra l'altro, la sintesi effettuata da M. BORGATTI nella presentazione alla ZIRUDELLA SUI FATTI DI CENTO DEL 1869, in *Bollettino del Museo del Risorgimento di Bologna,* aa. XII-XIII (1967-68), Bologna, 1972, pagg. 176-180.

(3) Uno studio approfondito sul carnevale persicetano di ieri e di oggi è stato effettuato da M. ZAMBONELLI, che nel 1973 ha pubblicato il volume *Carnevale a Persiceto - Un secolo di vita* - 1874/1974.

Che la chiesa si rinnova
Combattendo la paresi
in n'operazion... d'cosmesi.

I lavori di sistemazione delle strade di Castello d'Argile vengono così descritti, in una cordiale zirudella, da Bruno Manservisi (*Zirudela dal Cranvel d'Erzen* 1977):

L'ann pasè se av arcurdè
ai'era rott tòti al strè
e i furest ch'vgneva dad fora
i avèven ciapè pora
e ai bagneven con un tinèss
par smurzèr un pò al spulvràzz!
Mo qui d'l'Aministraziòn
i èn intarvgnò con convinziòn
e, a forza ed dai e dai
(pr'ànfinir a l'ann di mai),
i gl'han messa propi totta
e t'an trov piò una strè rotta
Viva al Sendeg e i Assesur
e i straden e al fugnadur!

(L'anno scorso se vi ricordate / c'erano le strade tutte rotte / e coloro che venivano da altre località / avevano preso paura / e li bagnavamo con un tino / per eliminare un pò il polverone! / Ma quelli dell'Amministrazione / soon intervenuti con convinzione / e, a forza di incitamenti / (per non finire all'anno del mai) / ce l'hanno messo proprio tutta / e non si trova più una strada rotta / Viva il Sindaco e gli Assessori / gli stradini e le fognature!).

I vecchi negozianti del paese, ricordati con il loro soprannome, rivivono invece in questa zirudella di Aldo Cuzzani di Crevalcore e sono anche il pretesto per una polemica sui prezzi e sulla mancanza di monetine (Carnevale 1975 - *Sota ai portach dal mi castel*):

Tut gavivan un sopranom;
pral staladagh a gira Galet
e Garibaldi pral biciclet
Ciceto e Pena vindivan i zlee
e al tabach Cincino al plee,
Gigiola e Anzlen fevan i drughir
e Lumiren al salumir,
la Trelda e Magagna la pcaria
la Pinocia e al Pep con l'ustaria,
Brusaloch, Burasca e Papet,
la Bigiona, al Grel e Sasinet,
Tatarot, Luchet e Fifini,
Raschin, al Lampiuner e Chichilini,
Belame Sbargiol e Palgron,
al Palten, Malghin e Rangion
Prospar, al Paiaren e Piraza,
Zuca, al Maimon e Sbablaza,
e tant etar brev azent
ch'in um venan brisa in ment;
storchè i mantgnivan in castel
sompar i prezi a cal livel.
Invezi a desa a fer la spesa
tuti dè a ghè la surpresa
a cres incosa a più non pos
al portafoi al ghee al fie gros;
quant a tornan dal paes
ca fagh i cont a quel caion spes
a guerd dentar in dal burslen
mo purtrop an ghè quatren
a cat di Aspro, di geton,
dal caramel par fen di pton,
di francbol, di anzinia
le al rest chi man dee indria.
A brontal un poch lè da par mè
mo sanden a dlung da sta pas chè
a vò a finir na queich matena
ca port a cò anch dla giarlena.

(*Sotto i portici del mio paese...* Tutti avevano un soprannome / per lo stallatico c'era Galet / e Garibaldi per le biciclette / Cinceto e Pena vendevano i gelati / e il tabacco Cincino il calvo / Gigiola e Anzlen facevano i droghieri / e Lumiren il salumiere / la Trelda e Magagna la macelleria / La Pinocia e il Pep con l'osteria /....../ e tanta altra brava gente / che non mi viene in mente / costoro mantenevano in paese / i prezzi sempre al medesimo livello. / Invece adesso a fare la spesa / tutti i giorni c'è la sorpresa / aumenta tutto a più non posso / il portafoglio ha il fiato grosso; / quando ritorno dal paese / e faccio il conto di quanto ho speso / guardo dentro il borsellino / ma purtroppo non ci soon soldi / trovo dei cachet, dei gettoni / delle caramelle, perfino dei bottoni, / dei francobolli, degli uncinelli: / sono il resto che mi hanno dato / Brontolo un poco da solo / ma se andiamo di questo passo / va a finire che una mattina / porto a casa anche della ghiaia).

La moda delle donne è uno dei temi tradizionali delle poesie popolari. Re Balanzone, nel carnevale di Ozzano Emilia del 1976, la vede così:

Anc mi zia!! La Clemanta!!
Clà passè da un pez i ssanta!!
Ban savif? Slà me agnò a dir?
Me a voi rinzuvanir!!
　L'ha dù cavì drì da la cappa
　L'aià tint culour dla stappa!!
　Par tgnir fairma la dintira,
　Li l'an magna e s'lan respira!!
L'ha se mes du zatteroni,
Che la Cisa et San Troni
L'aia riva drì da la goba!!
Mo che mond!! Mo che roba!!

(Anche mia zia!! La Clementa!! / che ha passato da un pezzo i sessanta / Be' sapete cosa mi è venuta a dire? / Io voglio ringiovanire!! / Ha due capelli dietro la nuca / li ha tinti color di stoppa!! / Per tenere ferma la dentiera, / non mangia e non respira / Si è messa due zatteroni, / che la Chiesa di San Petronio / le arriva dietro la gobba!! / Ma che mondo!! Ma

che roba!!).

L'uso dei neologismi e dei termini stranieri viene così stigmatizzato da Aldo Cuzzani, nel Carnevale di Crevalcore del 1976 (*Al feri, l'autostop e al sabiadur*):

Sta vu pò intendrat in paes
bisògna tav studie l'ingles:
al pich nich le una brenda
fora o pur sòta la tènda
la rulòt na caravana
e l'uichend la fen dla stmana
al guerdarai la na tramzeda
che tla dria la streeda,
se par chees tagh selt a dos
la t'aiota a schiver al fos.

(*Le ferie, l'autostop e le sabbiature*... Se vuoi intenderti in paese / bisogna che tu abbia studiato l'inglees: il pich nich è una merenda / all'aperto oppure sotto la tenda / la roulotte una carovana / e il week end la fine della settimana / il guard rayl una tramezzana / che trovi lungo la strada, / se per caso gli salti addosso / ti aiuta ad evitare il fosso).

Nelle poesie popolari è presente in misura sempre maggiore il riferimento ai fatti nazionali, la cui diffusione viene operata dai grandi mezzi di comunicazione di massa. Terminiamo queste note con la satira, sapientemente utilizzata da Oscar Montanari, sul come vengono diffuse le notizie dalla televisione (pre-riforma): (San Matteo della Decima, 1976 / *què a ghè semper un rimedi*)

Lò an sa brisa dl'eufori,
dal piaseir, dla cumpagni,
dla giusteza, dal savour,
dal bon gost rinnovadour,
dal fantastic sem'ativ,
d'un program televisiv.

Què chi brontla sempr'in gir,
chi và in bistia coi muir,
chi saprpaia tort e screzi,
chi suspira 'd front ai prezi
trop parent col livadur,
e ai malan piò tgnent e dur,
da dou strof di su motiv,
l'ha gudiol e sedativ.

Quant problema l'ha risolt,
e problema zerti volt
d'un valour costant, dezis,
un esempi, coi franzis,
col proposit d'ingamberas,
lour ian gsmes d'imbariagheras
col al ven di sizilian,
mo què a sponta un teleman
col so di rcoerent, concis,
e a svanes al ven franzis
e al brusour ai sizilian.

Quel dla lira ch'l'è po un franc
che a cscambierl'agh vol almanc
quatàr firum'd garanzi,
con na telefantasi,
e spieghé suquant parchè,
sta regeina dal caschè,
sta baioca dal cuvén,
a fines ch'l'è d'or zechen.

Quant minestar pen d'argoi,
con e senza portafoi,
(Per mè senza po an gh'n'è incion)
chi partesn'in zeirca 'd bcon
dai collega furastir,
al so scop l'è quel d'urdir
na puntura pr'al bilanz,
testa basa, bas al sac,
sechi breschi al so bisach
i bursel, e i portafoi,
e vi'd cursa 'l cul a moi,
pr'arsurer un po al rused
dal puntur di cap ed stet.

(*Qui c'è sempre u nrimedio*... Lui (rivolto ad un personaggio che si trova sul carro) non sa dell'euforia / del piacere, della compagnia / dell'imparzialità, del sapore / del buon gusto rinnovatore, / del fantastico sempre attivo / di un programma televisivo. / Quelli che brontolano sempre in giro / chi si arrabbia con le mogli, / chi diffonde torti e screzi, / chi sospira di fronte ai prezzi / troppo parenti con il lievito, / e ai malanni più tenaci e duri, / da due strofe dei suoi motivi, (della televisione) / ha divertimento e sedativo. / Quanti problemi ha risolto, / e problemi a volte / di un valore costante, deciso, / un esempio, coi francesi, con il proposito di... fregarci, / hanno finito di ubriacarsi / con il vino dei siciliani, / ma qui spunta un teleman / con il suo dire coerente, conciso, / e svanisce il vino francese / e il bruciore ai siciliani. / Dopo va' a dire che è un mondo baggiano. / Quello della lira che è poi un franco (franco in dialetto significa sia lira che deciso, sicuro), / che a cambiarla occorrono almeno / Quattro firme di garanzia, / con una telefantasia, / e spiegati alcuni pjerchè, / questa regina del casquè (la lira), / questa moneta senza valore / finisce per trasformarsi in oro zecchino / ... Quanti ministri pieni d'orgoglio, / con e senza portafoglio, / (Per me senza portafoglio non ce n'è nessuno) / partono in cerca di un boccone / dai colleghi stranieri, / il loro scopo è di ordire / una iniezione ricostituente per il bilancio, / ma quelli tornano a casa « sbilanciati », / Testa bassa, basso il sacco, / completamente secche le loro tasche / i borselli, e i portafogli, / e via di corsa a bagnare il sedere / per rinfrescare un poco il bruciore / delle punture dei capi di stato).

Gian Paolo Borghi

Folk

FONIT-CETRA
Via Bertola, 34 - Torino

collana
diretta da
Giancarlo Governi

Alcuni dischi della collana con registrazioni originali:

ERA SICILIA, Antonino Uccello (22).

CANTI POPOLARI DI CARCERE E MAFIA, Antonino Uccello (42).

VITA VOCI E CANTI DEL CANAVESE, Coro Bajolese, vol. 1 e 2, (47 e 50).

URA... DURA... TRERA, Coro Bajolese (53).

Coro bajolese

« Ura... dura... trèra »
LPP 315 (Cetra - Folk 53)

Il Coro Bajolese (cioè di Baio Dora, nel Canavese) guidato da Amerigo Vigliermo, costituisce uno dei pochissimi momenti realmente produttivi del folk-revival spontaneo in Italia. Formato da operai-impiegati-contadini è quindi una testimonianza « interna » di rivitalizzazione del patrimonio orale della gente cui gli stessi cantori appartengono, avendo per modello non un canone del « bello » borghesemente inteso, ma la presenza di un « vero » vissuto nella realtà di ogni giorno. E tale rapporto di simbiosi diretta con la realtà culturale popolare è altresì sottolineato anche nel disco, là dove si inseriscono interventi di « informatori », sui quali il Coro costruisce il suo repertorio (vi è pure un breve inserto su « come si impara i canti »), alla ricerca di una completa identificazione con tutta la cultura popolare locale.
Alberto Paleari

MUSICA E DISCHI, marzo 1977

Richiedere il catalogo completo della collana a FONIT-CETRA, via Pietro Rosselli, 4 - 00153 Roma

Tesi di laurea e mondo popolare

LA STRUTTURA DELLA BALLATA

Continuiamo la presentazione di tesi svolte su argomenti della cultura popolare pubblicando un capitolo della tesi discussa da Antonella Ansani all'Università di Bologna, al termine dell'Anno Accademico 1975-76, con la Prof.ssa Valentina Poggi Ghigi, alla Facoltà di Lettere, Lingue e Letterature straniere. Della tesi, che ha per titolo « La ballata anglo-scozzese di tradizione orale », pubblichiamo il capitolo « La struttura della ballata ».

Affrontando il problema della struttura della ballata il Gerould (1) sottolinea, come caratteristica principale di tale struttura, la tipica tendenza, nella ballata, a focalizzare un'unica storia centrale, completa in se stessa nonostante la brevità e la compattezza della narrazione. Egli sostiene che « art of a sort there must be in this, an art of structure, no matter how unconsciously acquired » (2). Uno studio di questo genere, quindi, rimane ad un livello molto superficiale, proprio perchè non affronta il problema fondamentale di analizzare il modo in cui quest'arte sia stata acquisita, e non sviluppa l'analisi della struttura della ballata, ma accenna solamente ad alcune caratteristiche costanti in essa presenti.

Nostro scopo sarà appunto vedere come la ballata di tradizione orale abbia una struttura tipica, e a questo fine ci serviremo del fondamentale studio di David Buchan (3), nel quale sono analizzate le ballate di Mrs. Brown, incluse nella raccolta del Child.

Il Buchan condivide l'opinione del Lord (4), secondo cui il cantante di ballate nel passato non era un mero esecutore, ma un compositore: infatti il processo di trasmissione orale è un processo di ri-creazione; il cantante non impara testi fissi di ballate, bensì acquisisce delle storie e un metodo di composizione; i testi di pura tradizione orale, quindi, sono riconoscibili dalla presenza degli schemi di questo tipico metodo di composizione.

Come giustamente notava il Lord (5), nel suo studio sui poemi epici iugoslavi, la maggior parte dei cantanti di ballate d'oggi, a differenza dei cantanti di poemi epici, sono meri esecutori, non ri-creano cioè la ballata ad ogni esecuzione, rifacendosi piuttosto ad una versione memorizzata, che poco mantiene della tipica struttura del componimento di pura tradizione orale. Forse unica eccezione è rappresentata dai testi di Mrs. Brown analizzati dal Buchan. Sarebbe di grande interesse avere la possibilità di studiare il corpus di due diversi esecutori orali, avere cioè a disposizione, oltre a quello di Mrs. Brown, il corpus di un altro esecutore, per poterli confrontare e mettere in evidenza gli eventuali tratti in comune e quelli più strettamente personali, ma purtroppo non abbiamo avuto la possibilità di cercare e trovare questo materiale, per cui saremo costretti a limitare il nostro discorso ai risultati ottenuti dal Buchan, cercando, quando possibile, di vedere quali siano le caratteristiche comuni ad altre ballate della raccolta del Child.

Per comprendere l'affermazione fatta in precedenza, che riguarda il rinnovato impegno creativo del cantante ad ogni esecuzione, si deve tenere presente che l'ambito della letteratura orale è completamente diverso da quello della letteratura scritta. Scrive il Buchan (6):

« We do not have to produce instantaneous organizel coherence, which is what the oral composer has to produce. He can, and does, of course, reharse songs for the performance, but whether in reharsal or in performance he has none of our visual props: he must control his material entirely in the mind. He must be able to marshal his material compactly but not rigidly and to develop his story-line flexibly but not loosly. To effect this, he

(1) *G. H. Gerould*, « *The Ballad of Tradition* », Oxford, Clarendon Press, 1932, pag. 85-105.
(2) Ibidem, *pag.* 86. « *Un'arte di un qualche tipo deve esserci in ciò, un'arte di struttura, non importa come inconsciamente acquisita* ».
(3) *D. Buchan*, « *The Ballad and the Folk* », Rontledge & Kegan, 1972.
(4) *A. B. Lord*, « *The Singer of Tales* », Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1964.
(5) Ibidem, *pag.* 13.
(6) *Op. cit., pag.* 87.

works through certain structural-mnemonic rhythms or patternings » (7).

Il Buchan afferma che nella creazione della ballata entrano in gioco delle « forze » che egli chiama unitarie, binarie e ternarie.

La « forza unitaria » si presenta nella concentrazione su un unico argomento, su un unico personaggio e su una o più scene principali. La « forza binaria » si mostra nei vari parallelismi e « corrispondenze » (balances) e la forza ternaria si mostra nel frequente raggruppamento per tre, una delle caratteristiche più evidenti della ballata. Tra la forza unitaria e quella binaria e trinaria esiste una fondamentale differenza, che chiarisce un aspetto del processo creativo orale:

« In the artistic mind of the oral singer or narrator complementary impulses are at work, one reductive, the other expansive: the reductive impulse compels the oral maker to jettison ruthlessly all extraneous matters in order to concentrate on the story's essence - the Single Plot Strand, the Leading Character and the Striking Scene on the other hand, the binary and trinary rhythms enable the oral maker both to expand dramatically the bare essentials of the storyand at the same time to bind together these expanding elements in patterned unity. The co-existence of these two shaping influences, the reductive and the expansive, reveals how, in a nonliterate artist's consciousness, an unsophisticated linear mode of apprehension functions conjointly with a more complex spatial mode of apprehension » (8).

Vedremo ora come queste tre forze agiscono a livello strutturale. Innanzi tutto va considerato il fatto che la ballata presenta non un'unica struttura, ma tre principali strutture sincroniche; esse sono:

« The stanzaic structure, which involves the arrangement in scenes of a unified group of stanzas; the character structure, which involves the deployment of the actors; and the narrative structure, which involves the arrangement of the units of actions ». (9)

Prenderemo come esempio il testo della ballata « Child Waters » (63, B) e vedremo come le tre forze sopra elencate agiscano, a livello della stanza, in questa ballata (10).

« CHILD WATERS » (63, B)

1) « I warn ye all, ye gay ladies,
That wear scarlet an brown,
That ye dinna leave your father's house,
To follow young men frae town ».

2) « O here am I, a lady gay,
That wears scarlet an brown,
Yet I will leave my father's house,
An follow Lord John frae the town ».

3) Lord John stood in his stable-door,
Said he was bound to ride;
Burd Ellen stood in her bowr-door,
Said she'd rin by his side.

4) He's pitten on his cork-heeld shoone,
An fast awa rade he;
She's clade hersel in page array,
An after him ran she.

TRADUZIONE

1) « Vi avverto tutte, giovani donne belle,
che indossate vesti scarlatte e marroni;
di non abbandonare la casa paterna,
Per seguire giovani uomini dalla città.

2) « Eccomi qui, una bella donna,
che indossa vesti scarlatte e marroni;
e io abbandonerò la casa paterna
e seguirò Lord John della città ».

3) Lord John era davanti alla scuderia,
disse che era costretto a partire;
Burd Ellen era davanti alla sua casa.
disse che avrebbe corso al suo fianco.

4) Egli ha indossato le scarpe col tacco
[di sughero,
e velocemente via cavalcò;
Ella si è vestita come un paggio,
E corse dietro a lui.

---

(7) *« Noi non dobbiamo produrre una coerenza istantanea organizzata, che è ciò che il compositore orale deve produrre. Egli può, e lo fa, naturalmente, ripetere le canzoni per l'esecuzione, ma sia nella ripetizione che nell'esecuzione egli non ha nessuno dei nostri sostegni visivi; egli deve controllare il suo materiale interamente nella mente. Egli deve essere in grado di disporre il suo materiale in modo compatto ma non rigido, e di sviluppare la linea della storia in modo elastico ma non rilassato. Per ottenere ciò, egli lavora per mezzo di certi ritmi o schemi strutturali-mnemonici.*

(8) *Buchan, David,* op. cit., *pag.* 54-55. *« Nella mente artistica del cantante o narratore orale, sono al lavoro impulsi complementari, uno riduttivo, l'altro espansivo: l'impulso riduttivo costringe il compositore orale a rigettare spietatamente tutti gli elementi estranei per concentrarsi sull'essenza della storia, la Singola Trama, il Personaggio Principale, la Scena Toccante; d'altro canto i ritmi binari e ternari mettono in grado il compositore orale sia di sviluppare drammaticamente i semplici elementi essenziali della storia e allo stesso tempo di unire questi elementi espansivi in unità schematizzate. La coesistenza di queste due influenze modellanti, quella riduttiva e quella espansiva, rivela come, nella coscenza di un artista non letterato, un modo non sofisticato e lineare di percezione funziona congiuntamente ad un modo di percezione spaziale più complesso.*

(9) *La struttura della stanza, che implica l'arrangiamento in scene di un gruppo unificato di stanze; la struttura del personaggio, che implica lo spiegamento degli attori; e la struttura narrativa, che implica l'arrangiamento delle unità di azione.*

(10) *Cfr.* ibidem, *cap. IX.*

5) Till they came till a wan water,
An folks do ca it Clyde;
Then he's lookit oer his left shoulder,
Says, Lady, can ye wide?

6) « O I learnt it i mw father house,
An I learnt it for my weal,
Wenneer I came to a wan water,
To swim like ony eel ».

7) But the firstin stap the lady stappit,
The water came til her knee;
« Ohon, alas! » said the lady,
This water's oer deep for me ».

8) The nextin stap the lady stappit,
The water came til her middle;
An sighin says that gay lady,
I've wat my gouden girdle.

9) The nextin stap the lady stappit,
The water came til her pap;
An the bairn that was in her twa sides
for caul begane to quake.

10) « Lye still, lye still, my ain dear babe,
Ye work your mither wae;
Your father rides on high horse-back,
Cares little for us twae ».

11) O about the midst o Clyden water
There was a yeard-fast stane;
He lightly turnd his horse about,
An took her on him behin.

12) « O tell me this now, good Lord John,
An a word ye dinna lee,
How far it is to your lodgin,
Whare we this night maun be »?

13) « O see you nae yon castle, Ellen,
That shines sae fair to see?
There is a lady in it, Ellen,
Will sunder you an me.

14) « There is a lady in the castle
Will sunder you and I »:
« Betide me well, betide me wae,
I sal go there an try ».

15) « O my dogs sal eat the good white [bread,
An ye sal eat the bran;
Then will ye sigh, an say, alas!
That ever I was a man »!

16) O I sal eat the good white bread,
An your dogs sal eat the bran;
An I hope to live an bless the day,
That ever ye was a man ».

17) « O my horse sal eat the good white [meat,
An ye sal eat the corn;
Then will ye curse the heavy hour
That ever your love was born ».

18) « O I sal eat the good white meal,
An your horse sal eat the corn;
An I ay sall bless the happy hour
That ever my love was born ».

5) Finché arrivarono ad una limpida acqua
che la gente chiama Clyde;
Poi egli si voltato a sinistra,
« Dì, donna, sei capace di guardare »?

6) « Oh, l'ho imparato a casa di mio padre
e l'ho imparato per mia fortuna;
ogni volta che andavo ad una limpida acqua
a nuotare come un'anguilla ».

7) Ma al primo passo la donnasi fermò
l'acqua le arrivava fino al ginocchio;
« Oh, ahimé, disse ladonna,
Quest'acqua è troppo profonda per [me ».

8) Al seguente passo la donna si fermò,
l'acqua le arrivava fino in vita;
e sospirando dice quella giovane [donna,
« Ho bagnato la mia cintura d'oro ».

9) Al seguente passo la donna si fermò,
l'acqua le arrivava fino al seno;
E il bambino che era fra i suoi due [fianchi,
per il freddo cominciò a tremare.

10) « Sta tranquillo, sta tranquillo, mio caro [bambino,
tu rendi tua madre infelice;
Tuo padre cavalca su un alto cavallo,
e poco gli importa di noi due ».

11) Circa nel mezzo di Clyde
c'era una pietra ben fissa al suolo;
Egli voltò leggermente il suo cavallo,
E la prese dietro di sé.

12) « O dimmi questo, buon Lord John,
E non dire alcuna menzogna,
quanto manca alla tua casa,
dove dobbiamo essere questa notte »?

13) « Oh non vedi quel castello, Ellen,
che brilla così belloa vedersi;
c'è una donna in esso Ellen,
ella ci dividerà ».

14) « C'è una donna in quel castello,
che ci dividerà;
Ascoltami bene, ascoltami bene,
Andrò là e proverò ».

15) « Oh, i miei cani mangeranno il buon [pane bianco,
E tu mangerai la crusca;
Allora sospirerai e dirai ahimé,
Del fatto che io sia mai diventato [uomo ».

16) « Oh, io mangerò il buon pane bianco,
E i tuoi cani mangeranno la crusca.
E io spero di vivere per benedire il [giorno
In cui tu sei diventato uomo ».

17) « O il mio cavallo mangerà la buona farina bianca,
e tu mangerai il grano;
Allora tu maledirai l'infelice ora,
in cui nacque il tuo amore ».

18) « O io mangerò la buona farina bianca
e il tuo cavallo il grano;
E io benedirò la felice ora,
in cui nacque il mio amore ».

19) O four an twenty gay ladies
Welcomd Lord John to the ha,
But a fairer lady than them a'
Led his horse to the stable sta.

20) An four an twenty gay ladies
Welcomd Lord John to the green,
But a fairer lady than them a'
At the manger stood alane.

21) When bells were rung, an mass was
[was sung
An a' men boun to meat,
Burd Ellen at a bye-table
Amo the foot-men was set.

22) « O eat an drirnk, my bonny boy,
The white bread an the beer »:
« The never a bit can I eat or drink,
My heart's sae full of fear ».

23) « O eat an drink, my bonny boy,
The white bread an the wine »:
« O I canna eat nor drink, master,
My heart's sae full of pine ».

24) But out it spake Lord John's mother,
An a wise woman was she:
Whare met ye wi that bonny boy,
That looks sae sad on thee?

25) « Sometimes his cheek is rosy red,
An sometimes deadly wan;
He's iiker a woman big wi bairn,
That a young lord's serving man ».

26) O it makes me laugh, my mother dear,
Sic words to hear frae thee;
He is a squire's ae dearest son,
That for love has followd me.

27) « Rise up, rise up, my bonny boy,
Gi my horse corn an hay »:
« O that I will, my master dear,
As quickly as I may ».

28) She's taen the hay under her arm,
The corn intill her han,
An she's gane to the graet stable,
As fast as eer she can.

29) « O room ye roun, my bonny broun
[steeds,
O room ye near the wa;
For the pain that strikes me thro my
[sides
Full soon will gar me fa ».

30) She's leand her back against the wa;
Strong travail seizd her on;
An even amo the great horse feet
Burd Ellen brought forth her son.

31) Lord John'[s] mither intill her bowr
Was sitting all alone,
Whan, i the silence o the night
She heard fair Ellen's moan.

19) O ventiquattro belle donne
accolsero Lord John nella casa,
ma una donna più bella di tutte loro
condusse il suo cavallo alla scuderia.

20) E ventiquattro belle donne
accolsero Lord John nel prato,
ma una donna più bella di tutte loro
nella mangiatoia stette tutta sola.

21) Quando le campane furono suonate e
[la messa fu cantata,
e tutti gli uomini pronti per mangiare,
Burd Ellen al tavolo
Accanto ai servi era seduta.

22) « O mangia e bevi, mio buon ragazzo,
il pane bianco e la birra »:
« Non posso mangiare neanche un po',
Il mio cuore è così pieno di paura ».

23) « O mangia e bevi, mio buon ragazzo,
il pan bianco e il vino »:
« O, non posso né mangiare né bere,
[mio signore,
il mio cuore è così pieno di dolore ».

24) Ma così parlò la madre di Lord John,
ed ella era una donna saggia,
« Dove ti sei incontrato con quel bel
[ragazzo
Che sembrar così triste per te »?

25) « A volte le sue guance sono ben rosee,
e a volte pallide a morte;
Egli è più simile a una donna ingros-
[sata dalla gravidanza,
che a un servitore di un giovane si-
gnore ».

26) « Mi fa ridere, madre cara,
udire tali parole da te;
Egli è il caro figlio di uno scudiero
che per amore mi ha seguito ».

27) « Alzati, alzati, mio buon ragazzo,
da al mio cavallo grano e fieno »;
« O, ciò farò, mio caro signore,
il più velocemente possibile ».

28) Ella ha preso il fieno sotto al suo
[braccio,
e il grano nelle sue mani;
E lei è andata alla grande scuderia,
più veloce che ha potuto.

29) « O fatemi posto, miei bei cavalli bruni,
e fate posto vicino al muro,
Perché il dolore che mi colpisce fra i
[fianchi
farà che io sia scoperta ».

30) Ella ha appoggiato la schiena al muro,
un duro travaglio la colse
e proprio fra le grandi zampe del
[cavallo
Burd Ellen partorì suo figlio.

31) La madre di Lord John nella sua casa
sedeva tutta sola;
quando nel silenzio della notte,
udì i gemiti della bella Ellen.

32) « Won up, won up, my sons,' she says,
Go se how a' does fare;
For I think I hear a woman's groans,
An a bairn greeting sair ».

33) O hastly he gat him up,
Stayd neither for hose nor shoone,
An he's doen him to the stable-door,
Wi the clear light o the moon.

34) He strack the door hard wi his foot,
An sae has he wi his knee,
An iron locks aniron bars
Into the floor flung he:
« Be not afraid, Burd Ellen », he says,
« Ther's nane come in but me ».

35) Up he has taen his bonny young son,
An gard wash him wi the milk;
An up has he taen his fair lady,
Gard row her in the silk.

36) « Cheer up yourbeart, Burd Ellen », [he says,
« Look nae mair sad nor wae;
For your marriage an your kirkin too
Sal baith be in ae day ».

32) « Presto, presto, figlio mio », ella dice,
a a vedere cosa accade
perché penso di sentire i lamenti di [una donna
e i primi vagiti di un bambino ».

33) Velocemente egli si alzò
Senza cercare né calze né scarpe;
Egli andò nella scuderia
sotto la chiara luce della luna.

34) Egli colpì forte la porta col piede
e così fece col ginocchio
spranghe e serrature di ferro
egli gettoò sul pavimento
« Non temere, Burd Ellen », egli dice,
« Sono solo io ».

35) Sollevò il suo grazioso bambino,
e dolcemente lo lavò con il latte;
e sollevò la sua bella dama
e la avvolse nella seta dolcemente.

36) Rallegrati, Burd Ellen, egli dice,
« non essere più triste e infelice,
perché il tuo matrimonio e la benedi- [zione
avverranno entrambi in un giorno ».

La forza binaria si esprime attraverso « corrispondenze » (balances), antitesi, apposizioni e parallelismi, caratteristici dei processi della « mente orale ». La forza binaria può manifestarsi sia concettualmente, cioè nella espressione di idee narrative, che verbalmente, vale a dire nella sistemazione dei gruppi di parole all'interno della stanza.

Vediamo che le due stanze 1) e 2) costituiscono un'antitesi, espressa concettualmente dall'avvertimento della stanza 1) a cui si oppone l'indifferenza verso questo nella strofa 2). Questa antitesi si rafforza per mezzo del parallelismo verbale: infatti ad ogni verso della stanza 1) corrisponde un verso quasi identico nella stanza 2). La stanza 3) contiene al suo interno un parallelismo concettuale, sottolineato da uno verbale che si esprime nelle parole uguali « stood », « said » e « door ». Lo stesso avviene nella stanza 4) che a sua volta equilibra la stanza 3).

Dove più si mostra la forza binaria a livello concettuale è negli schemi di opposizione, come quelli di progetto-attuazione, comando-esecnuzione, domanda-risposta, emozione derivante da una situazione difficoltosa-successivo avvenimento: lo schema domanda-risposta è presente nelle stanze 5)-6), quello emozione-avvenimento nelle stanze 10)-11).

Abbiamo già notato come una caratteristica dominante nella letteratura orale sia quella di raggruppare il materiale narrativo per tre. Anche all'interno della struttura della stanza questa caratteristica è evidente: se prendiamo in esame le stanze 7)-8)-9), ci troviamo di fronte ad una terna di stanze, caratterizzate dal progressivo avanzamento della azione: « But the firstin stap », « The nextin stap » . . . « The nextin stap ».

Se esaminiamo poi le stanze 13-18, vediamo come queste siano corrispondenti (balancing) a due a due, e nell'insieme formino dunque una terna di strofe corrispondenti.

Buchan nota come di solito il tipo più comune di terna prolungata, come quella ora considerata, sia seguita da una « coda ». In questo caso la « coda » è costituita dalle stanze 19) e 20), stanze al cui interno è presente una opposizione, e che corrispondono tra loro.

Passiamo ora a considerare in che modo la forza unitaria agisce strutturalmente. Come abbiamo già visto (11) la forza unitaria è una forza riduttiva, al contrario della binaria e della ternaria che sono espansive.

Questa « forza » assume la forma di « cornice » e assolve la funzione di dare vita alle scene della ballata. Consideriamo

(11) *Cfr.* Più sopra, *pag.* 59-60.

per esempio, le stanze 5 - 11 della nostra ballata: nel loro insieme esse costituiscono una scena; come abbiamo già visto le stanze 5) e 6) sono una coppia corrispondente, le stanze 6), 7), 8) e 9) sono una terna e le stanze 10) e 11) costituiscono un'altra coppia corrispondente. Ma le stanze 5) e 11) costituiscono una cornice a questa scena, e sono corrispondenti fra di loro. La stanza 5) introduce la scena che si svolge al fiume, e la stanza 11) la conclude.

« . . . *the frame's functionsis to hold the material together in a kind of narrative vice; the frames are, — to yoke the heterogeneous — like a pair of aural bookends. The oral maker progresses by a " divide and control " policy; he breaks down his narrative into costituent scenes, the uses the frames to impose a tight unity within each scene* » (12).

Le stanze 12-21 costituiscono la seconda scena della ballata: la stanza 12) introduce il tema del castello, la stanza 21) considera i personaggi già arrivati al castello e, anticipando come di fatto Lord John aveva intenzione di trattare la ragazza per il futuro, oltre a chiudere la scena precedente, apre anche la successiva.

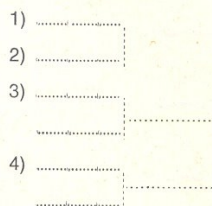
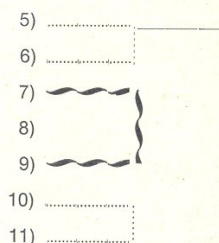
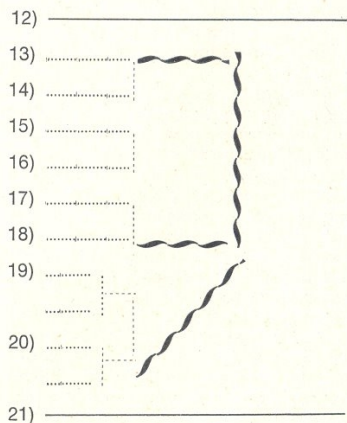
All'interno di questa cornice, come abbiamo già visto, appare una terna di sei strofe fra loro corrispondenti, più una coda di due stanze corrispondenti.

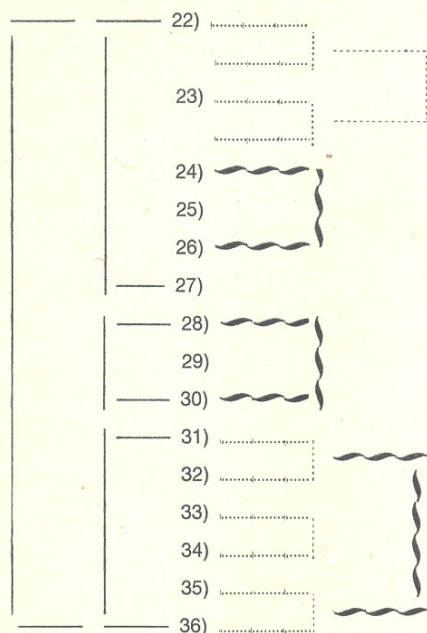
Prendiamo ora in considerazione la terza scena della ballata, introdotta, come abbiamo visto, dall'ultima stanza della scena precedente. La terza scena, in verità, si sviluppa come un vero e proprio atto, diviso a sua volta in tre scene. La prima di queste è costituita dalle stanze 22-27. All'interno di ciascuna delle stanze 22) e 23) abbiamo una opposizione e, contemporaneamente, tali stanze costituiscono una opposizione. La scena è aperta dalle due stanze e chiusa dalla stanza 27. All'interno di questa cornice c'è una terna costituita dalle stanze 24-25-26.

La terna di stanze 28-29-30 costituiscono un'altra scena; infine le stanze 31-36 rappresentano l'ultima scena dell'atto; esse sono sei stanze corrispondenti a due a due che nell'insieme formano una terna. La scena cruciale dell'atto, rappresentata dal parto, nelle stanze 28-29-30, è racchiusa dalle altre due scene, che costituiscono la cornice dell'atto.

Cercheremo ora, per quanto sia possibile, di tracciare degli schemi che rappresentino la struttura, a livello di stanza, dell'intera ballata. Per comodità tracceremo tre schemi, uno per ciascuna scena. I numeri si riferiscono al numero della stanza.

Forza unitaria =
Forza binaria =
Forza ternaria =

Introduzione della ballata

Scena n. 1

Scena n. 2

(12) *Buchan, David* op. cit., *pag.* 96. « *La funzione della cornice è di tenere il materiale insieme in una specie di morsa narrativa; le cornici sono, per unire l'eterogeneo, come una coppia di fermalibri acustici. Il compositore orale spezza la sua narrativa in scene costituenti, poi usa le cornici per imporre una stretta unità all'interno di ogni scena.*

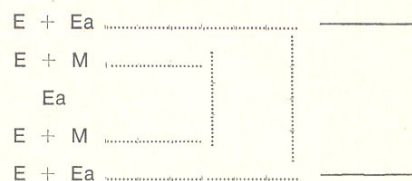
Scena n. 3 (1 Atto, 3 scene)

Passiamo ora a considerare la « struttura dei personaggi » ed il modo in cui le suddette forze vi agiscono.

Innanzi tutto vediamo come la struttura ternaria si manifesti nella presenza di tre personaggi, anche se in questo caso si tratta di una forza che non è espansiva, bensì riduttiva. Comunque la forza ternaria, al livello della struttura dei personaggi, non è così presente come lo sono quella binaria e quella unitaria.

Infatti, per quanto riguarda la forza binaria, si può notare come tutte le scene siano costruite, in genere, sulla base di due personaggi. Considerando le ballate in modo più dettagliato, è molto frequente il caso in cui un personaggio è presente in due scene separate, che vengono da questi unite mediante corrispondenza (balancing). Queste scene vengono spesso collegate con l'intervento di un personaggio diverso per mezzo di una scena intermedia.

Analizziamo, per chiarire meglio questo concetto, l'ultimo atto di « Child Waters ». Come abbiamo visto esso è costituito da tre scene. Nella prima scena l'eroe interagisce sia con la madre che con l'eroina, nella seconda scena l'azione è caratterizzata dall'eroina, e nella terza di nuovo l'eroe interagisce con la madre e l'eroina.

La struttura della stanza, da noi prima considerava, si presentava abbastanza complessa. Ora vediamo che la struttura dei personaggi la chiarifica notevolmente. Ci troviamo qui di fronte ad una terna di scene, la prima e l'ultima delle quali racchiudono la scena centrale contenente l'evento cruciale dell'intero atto. Mostreremo, di nuovo attraverso uno schema, la struttura dei personaggi di questo ultimo atto.

E + Ea
E + M
Ea
E + M
E + Ea

Da questo schema rileviamo che la forza ternaria si manifesta con la presenza dei tre personaggi. Vediamo anche come la forza binaria sia presente nella prima e terza scena, dove i personaggi sono corrispondenti. Interessante è notare qui la presenza della struttura chiastica, abbiamo cioè un'inversione dell'ordine di apparizione dei personaggi.

« Chiasmus is intrinsic to the oral creation because of the basic, structural-mnemonic function of oral organization... Anular structuring, especially in its chiastic form, shows how the oral mind operates spatially » (13).

Quindi, accanto alla forza binaria, abbiamo anche quella unitaria: il personaggio della madre, assente nelle altre scene, viene integrato in quest'ultima per mezzo di un processo unificante; le due scene che presentano tale struttura a livello dei personaggi, costituiscono la cornice dell'intera scena.

Per quanto riguarda la struttura narrativa, notiamo, come regola generale, che essa si sviluppa secondo lo schema

SITUAZIONE + COMPLICAZIONE — SVILUPPO — RISOLUZIONE

La situazione stabilisce la relazione fra i due personaggi principali e la complicazione la minaccia che incombe su quella relazione; lo sviluppo descrive gli sforzi per

(segue a pag. 36)

---

(13) *Buchan, David* op. cit., *pag.* 100. *« Il chiasma è intrinseco alla creazione orale a causa della fondamentale funzione strutturale-mnemonica dell'organizzazione orale . . . La struttura anulare, specialmente nella sua forma chiastica, mostra come la mente orale opera spazialmente ».*

La Cooperativa Lavoratori Informazione, Bologna

La Soc. Cooperativa Lavoratori Informazione si è costituita in Bologna il 19 novembre 1974, con un progetto di intervento « in tutti i settori dell'informazione, della comunicazione di massa e dello spettacolo, con tutte le iniziative, le attività ritenute utili per qualificare in senso democratico tale ambito operativo », e ciò essenzialmente perchè i soci promotori avevano acquisito la convinzione che tanto più e tanto meglio poteva essere perseguito il fine di dare una « qualificazione democratica » a detto intervento, quanto più strettamente, e rapidamente, esso potesse collegarsi con le esigenze di volta in volta espresse dal tessuto sociale.

Quindi niente scelte precostituite o meditate negli uffici studi di programmatori più o meno istituzionali, ma verifica concreta di « quello che si può attualmente progettare e realizzare » nel settore interessato, ritenendo sufficiente per uno sviluppo coerente delle iniziative la garanzia della costante applicazione del metodo democratico offerta dagli operatori culturali associati all'impresa, operatori che intendono creare con un'azione a largo raggio numerosi punti di riferimento e di collaborazione, per consentire la discussione e la reciproca informazione su temi non toccati dai circuiti tradizionali, e favorire quindi il sorgere di un'autentica programmazione democratica del settore.

In correlazione con queste esigenze e premesse fu avviata la prima ipotesi di lavoro della Cooperativa, che si concretizzò con la realizzazione di quella che doveva risultare la prima radio libera sorta sul territorio nazionale (« Radio Bologna per l'accesso pubblico », promossa in particolare da Roberto Faenza e Rino Maenza), la cui attività, chiaramente provocatoria fin dal suo sorgere dati i limitati ma precisi obbiettivi individuati in questo ambito, si concluse al momento del varo del primo decreto di riforma della RAI-TV.

La Cooperativa Lavoratori Informazione agisce oggi principalmente nel settore della musica e dello spettacolo, è anzi l'unica Cooperativa bolognese aderente alla Lega Nazionale delle Cooperative e Mutue e all'Associazione Nazionale delle Cooperative culturali che opera nel settore della musica, attuando un programma di intervento che prevede la creazione di uno spazio alternativo alla industria discografica nazionale, e favorendo nel contempo una riforma di autogestione del progotto discografico da parte degli autori ed esecutori.

Punto di riferimento essenziale e nello stesso tempo metodo di lavoro non sostituibile è l'intervento sul territorio, da cui la cooperativa prende le mosse per creare uno sbocco ai fermenti non percepibili dalla corrente mentalità produttivistica.

Per quanto riguarda il campo dello spettacolo, la Cooperativa sta per completare la ristrutturazione di una vasta cantina, che vorrebbe utilizzare sia come spazio musicale da offrire a gruppi e solisti già noti che ricercano una possibilità di approccio più immediato con il loro pubblico, sia come palco libero per esperienze ancora da maturare. La Cooperativa inoltre mette a disposizione le proprie strutture per la produzione di servizi — l'attività musicale discografica e la produzione di cassette musicali si effettuono anche per conto terzi, così come la registrazione di colonne sonore per film, audiovisivi, spettacoli teatrali e televisivi — tra i quali particolare importanza sta assumendo il settore Audiopress, che consente di ottenere l'immediata documentazione sonora dei dibattiti, congressi, ecc. attraverso la registrazione, riproducibile in tempi ristrettissimi mediante l'uso di apposito duplicatore, degli atti integrali di tali manifestazioni.

Si segnala da ultimo la attività di ricerca che la Cooperativa svolge localmente nell'ambito delle esperienze e strutture sociali che costituiscono il patrimonio di vita politico - culturale della nostra regione: è in preparazione, infatti, in questo momento un album discografico che illustrerà, in occasione della ricorrenza del 90.o anniversario della Cooperazione, i temi fondamentali dello sviluppo di questo « nuovo modo di produrre » e ne costituirà pertanto, nella forma più accessibile ma rigorosamente documentata, un'originale e utilissima storia sonora.

è di L. 100.000 per i singoli turni di quattro ore (antimeridiane e pomeridiane); L. 35.000 l'ora dalle ore 19; L. 40.000 l'ora per i turni effettuati in giorni festivi. Per servizi diversi e/o completi (comprendenti cioè sia la registrazione che la fornitura di dischi, cassette, stereotto) saranno possibili accordi di carattere globale.

Dischi con etichetta propria o in collaborazione con la Fonit-Cetra, di imminente pubblicazione:

ROBERTO PICCHI, Raggi di sole
FABIO FERRIANI, Foto di nessuno
TEATRO EVENTO, Le canzoni della terra
MILLANTU, Sud America mia
DEBORAH KOOPERMAN, These are my people
TOMBSTONES, Male dentro
CORO VAL DEL RENO, Noi siam di Marzabotto
I CANTASTORIE, Cantastorie padani e siciliani
CORO SARDO, Cantu in sa veridade

(seg. da pag. 32)

combattere tale minaccia; la risoluzione conclude la vicenda e da ad essa un esito che può essere negativo o positivo.

Già da questo schema generale vediamo che la forza ternaria è alla base della struttura narrativa.

Nella maggior parte delle ballate l'azione centrale è sviluppata in tre momenti che di solito corrispondono alla composizione ternaria delle stanze. In molte ballate, poi, come del resto in « Child Waters », tale organizzazione non è caratteristica della sola scena centrale, ma domina l'intera struttura della ballata. Questa ballata fornisce un esempio di come i momenti culminanti della narrazione, che si sviluppano appunto in tre momenti successivi, vengano a coincidere con l'organizzazione ternaria della struttura della stanza.

Abbiamo visto infatti come nella scena 1 le stanze 7-8-9 formino una terna, e proprio a questa terna di stanze viene a corrispondere il punto cruciale della narrazione.

Nella seconda scena avevamo individuato una terna di sei stanze fra loro corrispondenti, e anche in questo caso il momento culminante della narrazione si sviluppa all'interno di essa. Anche nell'ultima scena, che abbiamo considerato come un atto diviso in tre scene, quella centrale è costituita da una terna di stanze contenenti il momento cruciale della narrazione.

Vorremmo qui notare come in « Child Waters », in effetti, coesistano due strutture narrative diverse e sincroniche.

Da un lato, infatti, la struttura narrativa segue lo schema di base costituito dalla divisione del materiale narrativo in tre momenti: situazione + complicazione — sviluppo — risoluzione; la prima scena illustra il rapporto di inferiorità di Burd Ellen nei confronti di Lord John; la seconda scena si sviluppa con la minaccia da parte di Lord John di trattare Burd Ellen al pari dei suoi animali; la coppia di stanze che costituisce la coda ci mostra come questa minaccia di fatto si concretizzi. Nell'ultimo atto abbiamo la risoluzione e la decisione del matrimonio.

D'altro lato vediamo invece come i tre punti cruciali della narrazione, che si manifestano nelle tre scene principali della ballata, all'interno delle tre triadi, siano rappresentati da episodi di sofferenza e maltrattamento subiti dall'eroina.

Ultimata l'analisi strutturale di « Child Waters », tentiamo ora di verificare l'applicabilità dei criteri dell'analisi strutturale ad una delle ballate analizzate in precedenza nei suoi aspetti magici: « Lady Isabel and the Elf-Knght ». (4, B). Dobbiamo tenere presente che la nostra analisi avrà dei limiti oggettivi, perché, mentre l'analisi del Buchan delle ballate prese singolarmente poteva avere come riferimento un altro testo dello stesso corpus, noi siamo in grado di considerare una esecuzione di un solo cantante.

Trascriveremo anche qui il testo e la traduzione.

---

1) There came a bird out o a bush,
On water for to dine,
An sighing sair, says the king's [daughter,
« O wae's this hart o mine »!

2) He's taen a harp into his hand,
He's harped them all asleep,
Except it was the king's daugther,
Who one wink couldna get.

3) He's luppen on his berry-brown steed,
Taen 'er on behind himsell,
Then baith rede down to that water
That they ca Wearie's Well.

4) Wide in, wide in, my lady fair,
No harm shall thee befall;
Oft times i've watered my steed
Wi the waters o Wearie 's Well

1) E uscì un uccello da un cespuglio,
per mangiare sull'acqua,
e sospirando tristemente dice la figlia [del re,
« Oh dov'è questo mio cuore »!

2) Egli ha preso in mano la sua arpa,
e tutti ha addormentato con la musica,
fuorché quella che era la figlia del re,
che non si poteva conquistare con uno [sguardo.

3) Egli è montato sul suo cavallo marrone,
facendola salire dietro,
entrambi cavalcarono fino a quell'acqua
che è chiamata Wearie's Well.

4) « Entra in acqua, bella dama,
non corri alcun pericolo;
Spesso ho abbeverato il mio cavallo
con le acque di Wearie's Well ».

5) The first step that she stepped in,
She stepped to the knee;
And sighend says this lady fair,
« This water's nae for me ».

6) Wide in, etc.

7) The next step that she stepped in,
She stepped to the middle;
« O », sighend says this lady fair,
« I've wat my gowden girdle ».

8) Wide in, etc.

9) The next step that she stepped in,
She stepped to the chin;
« O », sighend says this Pady fair,
« They sud gar twa loveslwin ».

10) « Seven king's daughter I've drownd [there,
In the water o Wearie's Well,
And I'll make you the eight o them,
And ring the common bell ».

11) « Since I am standing here », she says,
this dowie deth to die,
One kiss o your comely mouth
I'm sure wad comfort me ».

12) He louted him oer his saddle bow,
To kiss her cheek and chin;
She's taen him in her arms twa,
An thrown him headlong in.

13) « Since seven king's daughter ye've [drowned there,
In the water o Wearie's well,
I'll make you bridegroom to them a',
And ring the bell mysell ».

14) And aye she warsled, and aye she [swam,
And she swam to dry lan;
She thanked God most cheerfully
The danger she oercame.

5) Al primo passo che ella fece,
entrò fino al ginocchio;
E sospirando disse questa dama,
« O, quest'acqua non è per me ».

6) Entra in acqua, etc.

7) Al seguente passo che ella fece,
entrò fino alla vita;
« O », singhiozzando disse la bella [dama,
« Ho bagnato la mia cintura d'oro ».

8) Entra in acqua, etc.

9) Al seguente passo che ella fece,
entrò sino al collo;
« O, singhiozzando disse la bella [dama,
Queste acque divideranno due [amanti ».

10) « Sette figlie di re ho annegato qui,
nell'acqua di Wearie's Well,
E tu sarai l'ottava,
E suonerà la campana comune ».

11) « Poiché sono qui », disse ella,
« per morire di una triste morte.
un bacio della tua bella bocca
sicuramente mi conforterebbe ».

12) Egli si piegò sulla sella,
per baciarle le guance e il mento;
ella lo prese fra le sue braccia,
e lo gettò a capofitto.

13) Poiché sette figlie di re hai annegato [qui,
Nell'acqua di Wearie's Well,
Io ti farò loro sposo,
e suonerò io stessa la campana.

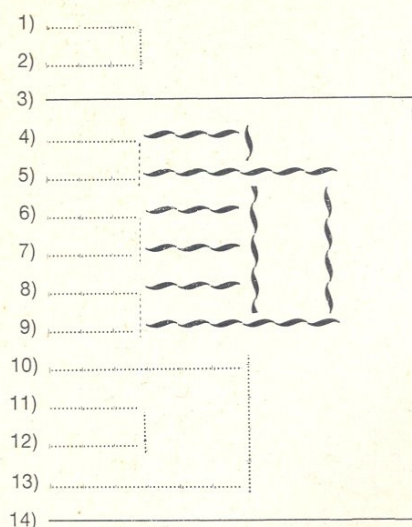
14) Ed ella si dibatté, ella nuotò,
e nuotò fino alla riva;
Ella ringraziò Dio di cuore,
Per i pericoli da ella superati.

L'analisi della struttura della stanza mostra che le stanze 1) e 2) sono in corrispondenza fra di loro. Le stanze 4-6-8 e 5-7-9 costituiscono due terne che si intrinsecano a stanze alterne. A livello concettuale, inoltre, gli elementi delle due terne sono bilanciati a coppie: le stanze della terna 4-6-8, identiche nel testo, enfatizzano quelle che le seguono immediatamente.

Se esaminiamo le stanze 10-13 e 11-12, vediamo come esse siano corrispondenti, dando luogo in questo modo ad una struttura chiasmica, che, come già notato, è tipica del metodo di composizione orale, che si sviluppa spazialmente anziché sequenzialmente.

Le stanze 3) e 14), che rimangono isolate dagli schemi strutturali ora analizzati, costituiscono la « cornice » ad una parte della ballata. Notiamo come, in questo caso, la forza unitaria sia particolarmente debole. Al contrario del caso esaminato in precedenza, in cui la prima e l'ultima unità di ognuno dei tre blocchi narrativi facevano parte sia di una struttura binaria (o trinaria) che della struttura unitaria, vediamo come in questa ballata la « cornice » sia costituita da due stanze isolate (3 e 14), che non comprendono la scena introduttiva e uniscono la scena centrale a quella conclusiva, e possono quindi essere distinte solo a livello narrativo e non a quello della struttura della stanza.

Tale fatto può essere un indizio della decadenza del metodo compositivo orale nella sua espressione più complessa, quella, appunto, della forza unitaria, riduttiva, che regolava le forze espansive.

Segue uno schema esemplificativo della struttura della strofa di « Lady Isabel and the Elf-Knight ».

Come abbiamo già visto la struttura della narrazione in questo caso non corrisponde più a quella della stanza, e lo schema generale situazione + complicazione — sviluppo — soluzione, è riscontrabile a livello più esteso, a livello concettuale. Per quanto riguarda la struttura dei personaggi, non abbiamo in questo caso che un'opposizione eroe/eroina.

Accenneremo ora ad un altro elemento caratteristico della ballata, il cosidetto «commonplace», come è stato definito da molti studiosi. Abbiamo incontrato in « Child Waters » alcuni di questi « luoghi comuni », come ad esempio:

« Then he's lookit oer his left shoulder » (63, B; 5)

« When bells were rung, and mass was sung, An a' man boun to meat ». (63, B, 21)

e tanti di questi possono essere riconosciuti all'interno di moltissime ballate.

Alla luce dello studio del Lord (14) sulla formula nei poemi orali, possiamo ora classificare queste frasi non più come semplici luoghi comuni, ma come formule intrinseche alla composizione orale.

Il Lord definisce la formula come:

« a group of words which is regularly emplyed under the same metrical conditions to express a given essential idea » (15).

Il Lord sottolinea come le formule, se si accetta la definizione data sopra, non servivano solo agli ascoltatori, ma soprattutto al cantante durante la rapida composizione della sua storia. Naturalmente, per compiere uno studio scientifico sull'uso della formula, bisognerebbe avere a disposizione il materiale di un solo cantante, per poterne studiare l'applicazione individuale. Purtroppo, come accennato in precedenza, non siamo in possesso di tale materiale, quindi ancora una volta dovremo limitarci a prendere in considerazione i risultati ottenuti dal Buchan analizzando il corpus di Mrs. Brown.

Il cantante, nel periodo in cui apprende le storie delle ballate, e contemporaneamente si appropria della struttura che gli permetterà di ricreare ad ogni esecuzione, impara anche non solo le frasi tradizionali, ma anche la tecnica per creare nuove frasi sul modello tradizionale.

Vediamo ora un esempio di come la formula in effetti venga adattata da Mrs. Brown al metro a cui deve fare riferimento (1).

Nella ballata « Sir Hugh, or, the Jew's Daughter » (155), per cinque volte Mrs. Brown deve esprimere il concetto a) egli andò b) in un posto. Nel caso in cui b) è costituito da 4 sillabe, la frase standard per a) è rappresentata da « He's doen him to » come:

« He's doen him to the Jew's castell » (A, 3)

« She's doen her to the Jew's castell » (A, 12)

« She's doen her to the Jew's garden » (A, 13).

Quando invece b) è costituito da 5 sillabe, la frase a) viene sostituita da « She's gane til ».

« She's gane til her father's garden » (A, 6)

e quando b) è costituito da sei sillabe, la frase a) diventa: « She neard », come in

« She neard Our's Lady deep draw-well » (A, 14)

In questo modo Mrs. Brown adopera diverse forme per esprimere un concetto, all'interno dello schema tipico della formula.

---

(14) *Lord, A. B.* op. cit., *cfr. cap. III.*

(15) Ibidem, *pag.* 30. *« Un gruppo di parole che viene regolarmente usato sotto le stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale ».*

Purtroppo uno studio sui « suoni » della ballata necessita una competenza che noi non abbiamo, quindi ci siamo limitati, in questa sede, a fornire una breve indicazione per sottolineare nuovamente la « genesi orale » della ballata.

Abbiamo così analizzato gli elementi magici e la struttura orale-spaziale che consideriamo tipici della ballata arcaica.

Questi due spetti sono, del resto, strettamente collegati: è probabile che la necessità di trasmettere oralmente le credenze magiche abbia portato alla costruzione di tale struttura circolare la quale non risponde pertanto, nella sua genesi, ad esigenze estetiche ma ad esigenze culturali soddisfatte dalla funzionalità della struttura stessa alla diffusione delle credenze magiche comuni (16).

Antonella Ansani

(16) *La connessione è stata rilevata anche dal Lord, il quale, nella conclusione del capitolo dedicato alla formula, osserva che: « The poet was sorcerer and seer before he bacame " artist ". His structures were not abstract art, o art for its own sake. The roots of oral traditional narrative are not artistic but religious in broadest sense ».*

Lord, A. B. op. cit., *pag. 67. « Il poeta era mago e profeta prima di diventare " artista ". Le sue strutture non erano arte astratta, o arte in quanto tale. Le radici della tradizione narrativa orale non sono artistiche ma religiose in senso lato ».*

LONDRA

Interviste: Ewan Mac Coll

Mr. Mc. Coll, vorremmo sapere se, oltre ai « professionisti del revival » esistono ancora oggi in Inghilterra dei depositari della tradizione.

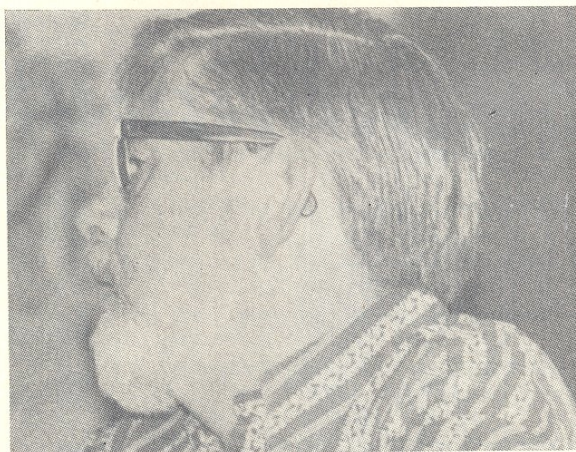
Si, io credo si possano identificare nei nomadi e negli zingari che realmente sono diventati i portatori delle tradizioni scozzesi, inglesi ed irlandesi.

In che senso?

Nel senso che pochissime persone non appartenenti a queste due categorie hanno ancora grossi repertori; sembra che negli ultimi 150 anni i nomadi si siano molto lentamente impadroniti del repertorio nazionale inglese e scozzese e questo concorda perfettamente con le teorie enunciate negli ultimi 70-80 anni dagli etnomusicologi, dagli antropologi e dagli studiosi di folklore, secondo le quali la musica popolare passa sempre attraverso le mani degli strati sociali più disagiati. Nel Regno Unito questa parte di società è appunto rappresentata dai nomadi, economicamente davvero molto depressi. A causa di questo, si è visto negli ultimi 25 anni che durante le ricerche si trova pochissimo materiale a meno che non si vada ad ascoltare gli zingari, nel qual caso è possibile registrare centinaia di canzoni. In sintesi, penso che l'80-85% di tutto quanto è stato registrato fino ad ora sia repertorio degli zingari e dei nomadi.

Mi sembra una percentuale estremamente alta!

Di fatto lo è; e forse è ancora più alta di così; forse sono conservatore, ma penso proprio che l'esatta percentuale si aggiri intorno all'85%, benchè la popolazione nomade sia molto esigua in relazione con l'intera popolazione del Regno Unito.

Ogni nomade conosce alcune canzoni e molti nomadi conoscono molte canzoni; è abbastanza frequente trovare nomadi che conoscono fino a 70 canzoni tradizionali. Abbiamo registrato una

Regista, attore, ricercatore e cantante di musica popolare, Ewan MacColl ha fondato nel 1945 il « Theatre Workshop » (con Joan Littlewood) del quale è stato per diverso tempo il direttore artistico. Nel campo del folk-revival inglese occupa una posizione di guida: ha costituito il « London Critics Group » e, in collaborazione con Peggy Seeger, sua moglie, ha prodotto le famose « radio ballads » (per la BBC), documentari radiofonici sulla musica popolare. E' molto conosciuto anche negli Stati Uniti e conta una vasta produzione discografica.

Elena Pucitta ha incontrato Ewan MacColl a Londra nel gennaio scorso e in quell'occasione ha realizzato l'intervista che pubblichiamo.

famiglia di nomadi Scozzesi perchè volevamo scrivere un libro sulla cultura di una singola famiglia e abbiamo trovato circa 150 canzoni tradizionali e ballate, tutte in ottime condizioni per quanto riguarda i testi ed i motivi. I nomadi usano moltissimi vocaboli appartenenti alla lingua franca e alla lingua ballata propria degli zingari, insieme a parole inglesi e scozzesi; molto spesso in una sola frase usano tre o quattro lingue differenti e nel giro di 10 minuti di conversazione adoperano espressioni medioevali, rinascimentali, ottocentesche e contemporanee.

Che tipo di contatto hanno con la civiltà moderna, posto che ne siano stati toccati?

Se lo sono stati, la cultura e il linguaggio tradizionali sono stati così forti da riuscire a sopravvivere; di conseguenza il linguaggio dei nomadi anche quando parlano di cose banali come l'aver incontrato qualcuno per la strada, è incredibilmente colto. Ho l'impressione che nei prossimi 10 anni, forse anche prima, saremo sommersi da una valanga di lavori molto dotti sul repertorio zingaro, che tra l'altro non è affatto un repertorio zingaro, bensì il repertorio nazionale della Scozia.

Negli ultimi due anni sono stati pubblicati due libri; uno di questi è un libro di canzoni registrate presso degli zingari che raccontano con le loro parole anche le loro biografie; abbiamo rivolto loro un gran numero di domande circa il significato che ha per loro la musica e i valori particolari che può avere ogni singola canzone all'interno del gruppo; ci hanno risposto: « beh, se ci portate via anche questo a noi che cosa rimane? Non ci rimane proprio più nulla...! ».

Da questo tipo di posizione sembrerebbe che le canzoni, le leggende e le tradizioni, servano a rinforzare l'identità del gruppo soprattutto perchè, essendo dei paria nella società, c'è una certa ambivalenza nella loro situazione: mentre da una parte cercano disperatamente di assimilare le regole della società, dall'altra vogliono assolutamente conservare la loro iedntità. Da ciò nasce un grosso conflitto dal quale sono costantemente lacerati.

Mr. Mc. Coll, dove state lavorando al momento?

Lavoriamo in Scozia; viviamo in Scozia sei mesi all'anno e passiamo gli altri sei qui a Londra. In Scozia abbiamo scelto di vivere nella regione del Border perchè è quella che ha subito il minor numero di cambiamenti negli ultimi 250 anni. Inoltre è la meno popolata, le occupazioni sono le stesse di 100 anni fa e le tradizioni vengono conservate; per di più non è ancora stato fatto un lavoro sistematico di raccolta negli ulitmi 200 anni, cioè dal 1776.

Che tipo di metodologia seguite nella vostra ricerca? Avete difficoltà a trovare gente che si lasci registrare?

Lavoriamo andando a fare delle registrazioni in loco e non dobbiamo certo faticare per trovare la gente. Ci sono moltissime persone che vogliono cantare; l'organizzazione dei nomadi è una organizzazione primitiva basata su famiglie molto numerose; così, se uno è abbastanza fortunato da registrare un uomo o una donna un pò vecchiotti ed appartenenti ad una delle comunità, allora tutti i membri della famiglia vorranno fare altrettanto.

In media in ogni famiglia ci sono 11 figli anche se ricordo di aver registrato una famiglia in cui i figli erano addirittura 22; tutti questi figli, una volta cresciuti, daranno luogo a famiglie altrettanto numerose per cui non è esagerato dire che quasi ogni famiglia che si ha occasione di registrare (se si fa buona impressione e si riesce a stabilire un contatto) è composta da 200-300 persone. Il nostro problema non è quindi trovare la gente, il nostro problema è dire: « non ci interessa registrare una famiglia numerosa, bensì registrare gruppi di famiglie che non siano ancora state registrate prima d'ora », e questo è ovviamente un pò più difficile. Tra l'altro non bisogna dimenticare che esiste tuttora un tipo di organizzazione feudale in alcune famiglie, e così se siete amici degli Stuarts e andate da un'altra famiglia, vi verrà sbattuta la porta in faccia, se non peggio. Ad ogni modo questo è quello che abbiamo fatto negli ultimi anni lavorando sistematicamente in due aree: in Scozia, e in Inghilterra nel Kent e nell'Essex; l'idea era di fare uno studio comparato, che poi non è esattamente uno studio comparato ma piuttosto uno studio di analogie.

Quali sono le difficoltà che incontrate quando si tratta di organizzare sistematicamente il materiale raccolto e di scegliere una metodologia di analisi?

Questa è effettivamente la parte più complessa del nostro lavoro; non è difficile raccogliere materiale, bensì trovare un giusto metodo di organizzazione del materiale stesso. E questo esige tempi molto lunghi; abbiamo visto che per fare un lavoro accurato di trascrizione, commento e studio di una sola canzone sono necessari circe 10 giorni anche perchè spesso ci troviamo di fronte a testi estremamente poco chiari e di difficile interpretazione per quanto riguarda l'origine e le influenze subite nel corso degli anni; capita spesso, per esempio, che uno zingaro inco-

minci a cantare una ballata famosa come Fair Annet and Lord Thomas e che nel terzo verso metta una parola che apparteneva in origine ad un'altra ballata, ed ecco che è necessario svolgere un lavoro minuzioso e lunghissimo per risalire a questa ballata e magari di l' ad un'altra e così via.

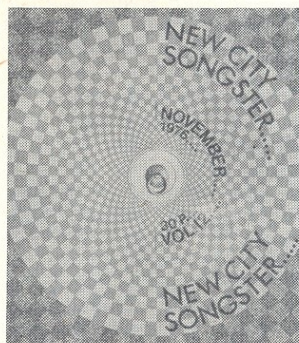
Mr. Mc. Coll, c'è qualcosa di particolarmente importante che sta emergendo dalla vostra ricerca?

Una delle cose più importanti che incomincia a delinearsi è che il quadro di distribuzione tracciato dai ricercatori dell'800 è assolutamente erroneo e non ha legami con la realtà; secondo le loro teorie, l'unico posto in cui si potesse raccogliere materiale era la campagna e pensavano che, una volta abbandonata la campagna per andare a vivere in città, la gente perdesse l'interesse per la musica e la creatività, e questo è ovviamente un nonsense; infatti la maggior patre del materiale raccolto negli ultimi 20 anni è stata reperita nelle città.

Forse nelle città è solo più difficile trovare la gente...

Certo, perchè in una grande città la gente si risperde anche se porta con sè le proprie tradizioni. Ricordo che quando nel 1950 con Alan Lomax andai a raccogliere del materiale in Calabria, arrivai in un paese dove c'erano addirittura 20 cantanti di ballate; adesso naturalmente non è più come allora nemmeno in Calabria; dopo la vostra « rivoluzione industriale » la gente dalla Calabria si è spostata per andare a lavorare nelle grandi città del Nord. E' incredibile, ma anche facilmente comprensibile, vedere come questa gente cerchi di dimenticare tutto ciò che li lega in qualche modo alla vita più povera di un tempo; ho degli amici a Milano

New City Songster | may 1971 | vol 6

15 P

Con il canzoniere « New City Songster », del quale riproduciamo in questa pagina la copertina di alcuni numeri, Ewan MacColl e Peggy Seeger svolgono una proficua attività di divulgazione di testi tradizionali e anche di nuove canzoni di cui pubblicano parole e musiche accompagnati da numerosi disegni e incisioni.

che quando abitavano in Calabria cantavano canzoni splendide che adesso dicono di essersi dimenticati perchè, in realtà, non vogliono più avere niente a che fare con il loro passato che li rende diversi dagli abitanti del Nord. E' come, insomma, se volessero esorcizzare qualcosa che però, inevitabilmente, si portano dentro.

Quale pensa sia la funzione del revival nel contesto della musica popolare britannica?

Uno degli aspetti più importanti del folk revival in Inghilterra, è che, oltre ad aver creato ed educato una certa audience, ha prodotto nu numero incredibile di giovani compositori di canzoni che usano l'idioma tradizionale per raccontare le cose di tutti i giorni. Questo è probabilmente il risultato più positivo prodotto dal folk revival perchè testimonia che la tradizione non vive solo nel passato ma può far parte del nostro presente, può in un certo senso, fare da ponte tra periodi diversi. E' stata scritta una grande quantità di canzoni e molte tra queste fanno ormai parte della tradizione e stanno cominciando a funzionare, dal punto di vista dell'oralità, in modo tradizionale adempiendo ad una funzione specifica. C'è una canzone che circola nei cantieri navali di Glasgow che è stata scritta da un ragazzo che faceva l' operaio in un cantiere e che aveva una relazione con la figlia del suo caporeparto il quale non gradiva assolutamente la cosa; accadde che un giorno sorprese i due ragazzi insieme sulla piccola auto del suo operaio e da quel giorno cominciò ad assegnare al ragazzo tutti i lavori più pesanti e pericolosi del cantiere, finchè egli non potè più sopportare la situazione e si sfogò scrivendo la canzone. Musicalmente è strutturata come un sea-shanty ed è così incisiva che

si è diffusa rapidamente in tctti i cantieri navali dei dintorni, non solo, ma pare anche che il caporeparto sia ossessionato dal fatto che non appena lo vedono, tutti si mettono a fischiettarla con aria indifferente.

Lei scrive e compone canzoni che hanno tutte le caratteristiche delle canzoni tradizionali e che hanno un aspetto di autenticità incredibile rivelando un'assoluta padronanza nello svolgere questa attività...

Credo che tutto questo dipenda da una serie di motivi il più importante dei quali ritengo sia l'essere cresciuto nelle tradizioni; mio padre e mia madre erano lavoratori e cantavano spesso canzoni popolari e così ho assimilato questo tipo di atmosfera imparando le canzoni che sentivo cantare da loro con l'immediatezza caratteristica dei bambini.

Qkuando si vuole comporre una canzone sui minatori o sui marinai o sui pescatori, è essenziale passare con loro moltissimo tempo; bisogna registrare mentalmente i tipi di discorsi che essi fanno tra di loro, ascoltare le parole che usano, assimilare la loro terminologia, specialmente la terminologia legata al lavoro che è sempre molto essenziale ed esatta; poi bisogna fare un passo avanti per esempio stabilendo il numero di volte che respirano quando parlano e questo aiuterà a stabilire il ritmo della canzone. Dopo tutto questo lavoro di preparazione e dopo aver composto la canzone, la faccio ascoltare ai minatori se la canzone parla di loro e chiedo che cosa ne pensino. Se il giudizio è positivo, se mi dicono che se la sentono addosso, il mio lavoro finisce lì; se invece questo non accade faccio altri tentativi sempre sottoposti alla loro approvazione.

Ricordo che sei o sette anni fa composi un canto di mare da inserire nella colonna sonora di un film, (The Sailing Ships n.d.t.) che se non sbaglio abbiamo portato all'Autunno Musicale di Como qualche anno fa, e quando lo proiettammo per la prima volta alla B.B.C. c'era presente un vecchio capitano della Marina che quando sentì la mia canzone disse: « ho navigato per 50 anni e ho raccolto tutte le canzoni che mi è capitato di ascoltare; non capisco proprio come possa essermi sfuggita questa che è la più bella che abbia mai ascoltato! ». E questa è stata una grossa consolazione.

Quale collocazione ed importanza pensa abbia questo tipo di lavoro nel contesto della musica popolare inglese?

Penso abbia un posto molto importante. La tradizione non è una cosa fissa o statica; nel momento in cui lo diventa non è più a lungo una tradizione bensì qualcosa da appendere alle pareti di un museo; la tradizione della musica popolare è davvero un movimento di adattamento costante, di costante tentativo di acclimatarsi a nuove circostanze, a nuove topografie, a un nuovo ambiente sociale. Tutte le canzoni che conosciamo subiscono dei cambiamenti nel tempo; i cambiamenti possono essere minimi o del tutto radicali; per esempio se un cantante impara una canzone del Norfolk ma abita nel Suffolk, farà di tutto per fare aderire il testo della canzone alla realtà del suo ambiente e per fare questo cambierà i nomi delle località ed abbandonerà dei particolari che riterrà inessenziali. Abbiamo un certo nubero di supernatural tales (leggende soprannaturali) di cui The gray cock è considerata la più famosa; in essa si racconta la storia di un ragazzo morto che appare alla ragazza amata una notte, dorme insieme a lei che si accorge che è un'apparizione soltanto quando il gallo canta ed egli deve andare via. C'è stato un periodo in cui la gente credeva profondamente alle apparizioni e le temeva per cui da questa canzone ne sono derivate innumerevoli altre, nelle quali gli elementi soprannaturali sono stati completamente banditi dal testo. In queste canzoni, il ragazzo si deve sempre alzare al canto del gallo ma non per tornare nel regno dei morti bensì per andare a lavorare nei campi. Questo è quello che io intendo dire quando parlo di adattamento.

Così, quello che sto cercando di fare è di utilizzare gli insegnamenti del processo popolare, lei può dire in modo artificiale, cercando di applicarli correttamente.

Elena Pucitta

Peggy Seeger, sorella di Pete e Mike e figlia del famoso musicologo americano Charles Seeger, è cantante di musica popolare e autrice di nuove canzoni: riproduciamc in questa pagina uno dei « Folk songs » con canzoni e ballate tradizionali da lei interpretate.

Peggy Seeger, oltre che valida strumentista (suona chitarra, banjo, autoharp; concertina, flauto, pianoforte), è considerata una delle migliori cantanti di musica popolare americana.

PARIGI

RIVISTE e FOLK-CLUBS

« Gigue », « L'Escargot » e « Folk-Journal »

In queste riviste (« Gigue » purtroppo non esiste più: e « L'Escargot » ha ora accolto il pubblico lasciato indietro da questa bellissima pubblicazione) vi trovo articoli di un reale interesse etnomusicologico e un interessante e pratico calendario di concerti e manifestazioni. Ci troviamo anche polemiche vecchie e nuove, molto meno serie e importanti. Infatti questi sono i soli giornali disposti a ricevere le idee degli addetti alla « setta » del folk, spesso contrastanti e purtroppo interminabili. Per esempio fare del folk « nostrano » o « estero »? Fare il folk « puro » o « elettrificato »? I dischi cari o no? Poi ognuno continua la sua piccola vita e non ci pensa più.

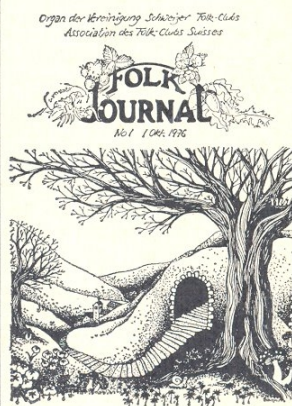
A parte questi inconvenienti, ci sono anche alcuni indirizzi veramente utili ed alcune recensioni discografiche non sempre imparziali, ma comunque tipiche. Molto minore in queste due riviste la parte riservata ai testi canzoni o di prosa.

Io credo che la migliore maniera di leggere queste riviste è di non sentirsi un « folkeux » (come si autodefiniscono questi « folk patiti ») e di avere visioni musicali abbastanza larghe per colmare le lacune lasciate nei loro sempre troppo brevi articoli.

Il « Folk-Journal », che appare quattro volte l'anno, ha iniziato le pubblicazioni nell'ottobre del '76. La maggior parte degli articoli è in tedesco, ma c'é sempre un riassunto in francese.

« Le Bourdon » e la « Vieille Herbe »

Ma passiamo a parlare un po' dei clubs di Parigi: dapprima bisogna ricordare il folk-club « Le Bourdon » primo in ordine di creazione e attualmente quello che ha meno problemi finanziari di tutti gli altri data l'affluenza di un pubblico molto costante nella sede della « Citè Universitaire ». E' nato nel 1970 su iniziativa di un gruppo di musicisti per reazione contro i sistemi piuttosto limitativi di una sala del « Centro Americano » di Parigi, dove si esibivano gratis e davanti ad un pubblico che non voleva ascoltare musica popolare francese. La quota di iscrizione costa 10 Franchi e serve a pagare un prezzo dimezzato del biglietto d'entrata. I musicisti venuti per suonare non pagano il biglietto d'entrata, ed ogni due o tre settimane c'è un invitato (pagato) che può essere francese o estero, solo o un gruppo di musicisti, ma sempre un praticante della musica popolare. Sovente si organizzano balli popolari nella sala della Citè stessa o in altre sale di Parigi o in periferia. Fra le attività figurano anche gli « atelières » musicali (laboratori musicali), considerati qui liberi, cioè senza insegnante: ogni musicista offre agli altri partecipanti le co-

noscenze che ha dello strumento e dei balli. Tra gli « atèlièrs » recenti ricordo danze francesi, violino, fisarmonica, « dulcimer » e « èpinette » dei Vosgi. In passato questo club ha organizzato due festival di musica popolare nel centro della Francia (Vedun 1971, Parigi 1972). L'indirizzo è: Rue Nicolas Houel, Boulevard Jourdan, 75014 Parigi. E' aperto il lunedì sera e il sabato pomeriggio.

Sulla scia del « Bourdon » è nata la « Vieille Herbe » e una miriade di altri club in tutta la Francia. La « Vieille Herbe » è situata in uno scantinato dei preti, presso l'Università di Jussieu. Qui gli « atelièrs » sono sotto il controllo di alcuni musicisti esperti e si svolgono prima della serata musicale (verso le ore 19); consistono in un « Hootenanny » dei presenti e nel concerto di un invitato pagato (una volta al mese). La « Vieille Herbe » apre il martedì pomeriggio e sera, e il suo recapito è 12, Rue Censier, 75005 Parigi.

Ora esiste una coordinazione tra questi due « atelièrs » del centro e gli altri della Parigi periferica, generalmente situati all'interno delle attività di una « Casa per la Gioventù », ed anche altre sale da concerti, come il « Centro Americano », l'Università o il « Bataclan ».

I Clubs sono un'importante sede di attività per i musicisti di Parigi, che vi si danno naturale appuntamento tutte le settimane, trovandovi anche produttori, organizzatori di concerti oppure semplicemente amici.

Pietro Bianchi

SVIZZERA

L'ATTIVITA' DEI FOLK - CLUBS

D'accordo con « Il Cantastorie », vorremmo procedere ad uno scambio di articoli che permetteranno alle nostre associazioni di farsi conoscere.

Speriamo che questo scambio non si limiti agli articoli previsti, ma si faccia poi anche a livello della musica e dell'arte popolare, questi essendo i nostri veri mezzi d'espressione e di comunicazione.

A questo scopo, abbiamo invitato l'estate scorsa il gruppo « Almanacco Popolare »; esso ha permesso a molti svizzeri di scoprire, in modo particolarmente simpatico, la musica tradizionale italiana.

Il primo articolo di questa serie vi presenterà brevemente la storia dell'Associazione, il funzionamento dei folk-clubs, le difficoltà che incontriamo e le nostre realizzazioni. In un secondo tempo, vi presenteremo alcuni gruppi svizeri, il loro sviluppo, il loro stile e i loro dischi.

Prima di questa presentazione, pensiamo sia utile spiegarvi il contesto nel quale questa Associazione è sorta e la ragione per cui la sua creazione data solamente dal 1974.

La Svizzera si divide in quattro regioni linguistiche (tedesca, francese, italiana e romancia). Ognuna di esse ha la propria origine etnica, quindi tradizioni, mezzi d'espressione e mentalità diverse.

D'altra parte la Svizzera, trovandosi al centro dell'Europa, è un vero incrocio dal punto di vista delle civilizzazioni, dei trasporti e del turismo. Di conseguenza, alcune delle sue regioni, quelle situate sui grandi assi europei hanno perso già da tempo le loro tradizioni e la propria identità. Inoltre nelle regioni pianeggianti, la radio e la televisione hanno conosciuto uno sviluppo ed un impatto molto grandi. La musica non è quindi assolutamente più quella dei nostri genitori o nonni, bensì quella fabbricata a Parigi, Londra e Nuova York dai commercianti di varietà.

E' logico che in un tale contesto, i folk-clubs sono stati influenzati dapprima dalle musiche anglo-sassone, prima di interessarsi seriamente a quelle che si trovano da noi.

Fino al 1974, la maggior parte dei folk-clubs lavoravano sovente in modo isolato; invitando degli artisti stranieri. Da parte nostra, dopo la fondazione dell'Associazione, abbiamo preso coscienza della necessità di collaborare nell'organizzazione delle tournées e soprattutto di far conoscere i gruppi svizzeri. Questi ultimi (vedi prossimo articolo) hanno seguito più o meno la stessa strada degli organizzatori dei folk-clubs e passano gradualmente ad interpretare e a ricercare la musica tradizionale svizzera.

Lo scopo dell'Associazione è dunque quello di favorire questa ricerca e pensiamo che il « Journal Folk », creato nel luglio del 1976, sarà un legame prezioso fra gli organizzatori, i musicisti ed il pubblico.

Questo giornale, edito in due lingue (francese, tedesco) esprime il nostro desiderio di lavorare a livello nazionale. Purtroppo abbiamo

troppo poco contatto con le parti italiana e reto-romancia: si tratta di regioni minoritarie nelle quali non ci sono praticamente dei folk-clubs.

I folk-clubs svizzeri, per la maggioranza animati gratuitamente, non ricevono di solito alcun sussidio comunale pur organizzando una decina di concerti all'anno, salvo i folk-clubs delle grandi città (Zurigo, Basilea, Berna) dove gli spettacoli sono settimanali.

Si lavora anche in collaborazione con i teatri regionali d'avanguardia, ciò che ci permette di organizzare, per i gruppi stranieri, delle tournées di quattro, cinque, e fino a dieci spettacoli.

(continua)

Claude Rochat

BAZOCHE

« Bazoche » è il primo disco del gruppo omonimo attivo nella Svizzera Romanda (ha sede a Brenles) e offre delle esecuzioni di notevole importanza che portano un interessante contributo per la conoscenza del lavoro di ricerca e di riproposta nel campo del folk-revival svizzero.

Il disco del gruppo « Bazoche » propone un'esemplificazione del lavoro di ricerca che Arthur Rossat, professore all'Università di Basilea, ha svolto in pochi intensi anni di studi all'inizio del 1900 (è morto nel 1916) nella Svizzera Romanda dove ha raccolto e trascritto oltre diecimila temi musicali di canzoni e motivi tradizionali. Oggi, grazie al lascito che Rossat ha fatto alla Biblioteca Nazionale di Berna, questi testi e queste trascrizioni musicali hanno la possibilità di essere eseguite e proposte per una più approfondita conoscenza della cultura popolare di questa regione. Il gruppo si segnala per la cura dedicata agli strumenti e per le esecuzioni che dimostrano l'interesse etnomusicologico dei suoi componenti di cui ricordiamo i nomi e gli strumenti impiegati:

Brigitte Roehrich: canto, concertina, Kousse (una specie di spinetta), dulcimer, percussioni;

Bernard Skira: canto, Kousse, bûche de sorcière (flauto di canna), ghironda;

Claude Bianchi: canto, violino, flauto;

Daniel Dupuis: canto, clarinetto, violino, mandolino, percussioni;

Jehanguy Python: canto, chitarra, mandolino, percussioni.

Questi sono i titoli:

J'ai une gravate - J'ai perdue ma femme - Bonhomme - Au chateau d'Emeraude - Ziberlette - Magnificat de Villarimboud - Pour aller servir le roi - Youra (Bourrée) - La drole de vieille (Polka piquée) - Auprés d'une fontaine - Sur le pont de la Seine - Les pieds de boeufs.

PROPOSTA DI DIBATTITO SUL DIALETTO

Il dialetto e i bambini: un problema sempre più giustamente dibattuto in questi ultimissimi anni, da quando si è cominciato a porre in discussione il dogma pedagogico che imponeva di estirpare nelle scuole ogni residuo dialettale (considerato a torto un sottoprodotto culturale) e di imporre un « italiano » spesso senza alcun riscontro nella realtà popolare.

Abbiamo, ad esempio, alcuni gruppi di ricercatori studiosi di cultura popolare e di intellettuali (vedi Pasolini) che considerano il dialetto come uno dei più importanti frammenti sopravvissuti di una cultura popolare in via di estinzione. Per costoro il dialetto va quindi difeso, spesso in termini di rigida e a loro volta dogmatica contrapposizione alla « parlata » italiana, considerata una nuova egemonia piccolo borghese sugli strati popolari e proletari e sui dialetti, e ritenuta responsabile di contribuire all'annullamento dell'identità culturale delle classi popolari.

Questo atteggiamento è secondo me caratterizzato da un'oggettiva ambiguità politica di fondo. Forse proprio ora infatti l'italiano « parlato » facilitando la comunicazione fra le masse popolari delle varie regioni, sta avendo una funzione molto importante per lo sviluppo del pro-

cesso, in atto, di formazione di una cultura realmente nazional-popolare, nel cui ambito il movimento dei lavoratori occupi sempre più una posizione egemone. Una cultura indubbiamente figlia di quei distorti mutamenti socio-economici degli ultimi 30 anni responsabili del soffocamento dell'economia agricola e quindi dell'estinzione traumatica della cultura contadina. In ogni caso però una cultura nascente che (sia pure fra molte contraddizioni) si sta rivelando fautrice di originale crescita civile e democratica a livello di massa.

Cito a questo proposito quanto afferma A. Asor Rosa:

— A formare l'attuale « parlata » italiana a livello di massa hanno contribuito apporti molteplici e in genere tutt'altro che negativi. Non tanto la scuola, impreparata anche questa volta al suo compito e in buona parte responsabile dei superstiti pregiudizi linguistici. Hanno avuto bensì un ruolo fondamentale le possenti trasmigrazioni interne, politiche e sociali, il potenziale unitario e comunicativo scaturito dalle lotte politiche e sindacali, le battaglie condotte per le riforme civili e per le trasformazioni socio - economiche. Ed accanto a questi fenomeni la diffusione della stampa e della televisione.

Come in tanti altri campi, anche l'unificazione linguistica ha dunque seguito in Italia una sua via originale rispetto alle altre nazioni dell'Occidente. L'impasto realizzatosi è critico, nel senso che il punto di fusione è difficilmente determinabile e ancora precario, ma io starei ben attento a giudicarlo negativamente.

Il fatto che la KOINE' linguistica a livello di massa sia stata con effetti spesso inutilmente distruttivi sul sostrato dialettale, non può impedire di vedere che essa è condizione essenziale per un' azione politico-culturale del movimento dei lavoratori che aspiri ad essere nazionale ed unitaria.

Se ho l'impressione di sapere che gli italiani stanno parlando una lingua unitaria, sarei però in difficoltà se qualcuno mi chiedesse che lingua scrivano gli italiani. —

* * *

Fra i difensori del dialetto ritroviamo anche molte associazioni a struttura semidopolavoristica dove talvolta per essere soci bisogna appartenere a una famiglia residente nel luogo da alcune generazioni. In questo caso, evidentemente, la « parlata » dialettale e il rimpianto del « buon tempo antico » è solo la maschera pseudo-culturale di concezioni conservatrici e piccolo-borghesi (se non addirittura semi - razzistiche) che vanno ovviamente demistificate.

* * *

In ogni caso il problema del rapporto col dialetto va affrontato da genitori e insegnanti perché è sempre un elemento di sostrato destinato ad influenzare l'uso dell' italiano.

Propongo quindi sinteticamente a questo proposito alcuni principi elaborati da E. Tito Saronne:

1) Evitare di condizionare traumaticamente i ragazzi nei confronti del dialetto. Imporre la sostituzione del dialetto con l'italiano modellato forzatamente sul dialetto significa ritardare il processo di apprendimento, diminuendo le possibilità comunicative.

2) Evitare, per reazione, di mitizzare il dialetto attribuendo a questo potenzialità espressive insostituibili, o facendone un simbolo di un'altrettanta mitizzata e rimpianta cultura popolare. Ogni « parlata » ha in se immense possibilità espressive, che si impara a sfruttare aumentando il nostro grado di conoscenza del codice e delle sue modalità d'uso.

3) Sviluppare in noi stessi e nei ragazzi un atteggiamento realistico verso il dialetto o verso l'italiano locale, studiandolo come codice a se e come fonte d'interferenza. La raccolta dei dati sulla « parlata » locale (dialetto o no) può essere un eccellente spunto di ricerca, come pure l'analisi contrastiva fra dialetto e italiano.

4) Favorire la diffusione di una lingua interregionale che già esiste di fatto.

5) Convincere gradualmente i ragazzi dell' importanza di superare dialetti e varietà locali per partecipare a un più vasto ambito comunicativo.

Dobbiamo puntare alla formazione, anche attraverso la scuola, di una lingua nazionale nuova, più adatta ai bisogni comunicativi di oggi, sganciata sia dall'uso letterario che dalle formule stereotipate proposte da televisione e giornali, come pure dai dialettismi; una lingua soprattutto che avvicini l'italiano parlato e l'italiano scritto.

Cesare Giudice

(del Gruppo Spontaneo Maglianese e della Redazione de « IL PAESE », giornale di Magliano Alfieri e Castellinaldo, Cuneo).

Poeta, linguista e profondo conoscitore dell'anima popolare ucraina

SYLVESTER TATUCH

Sylvester Tatuch è nato l'11 novembre 1922 nell'Ucraina centro occidentale, precisamente nelle campagne vicino a Kulikow, un grosso centro abitato a pochi chilometri da Leopoli. Questo trascorrere della prima infanzia nella ridente campagna ucraina, accanto al nonno Proc' — ricordato poi in una bellissima poesia «... Avo Proc', dove posi il tuo sguardo, / se la terra nera ti opprime / e sul petto largo fioriscono / meli profumati e i ciliegi / cantano antiche leggende / della nostra stirpe dispersa.» — è stato certo un ambiente favorevole all'animo sensibile del fanciullo Sylvester, per recepire il senso profondo delle antiche tradizioni popolari ucraine, le cui radici sprofondano in remote origini pagane.

Venuto poi sedicenne per ragioni di studio in Italia, il giovane Sylvester si dedicò profondamente allo studio delle letterature classiche, greca e latina, sulle quali ben presto si laureò presso l'Università di Torino. Ma benchè perfetto conoscitore di queste lingue classiche, i suoi interessi esulavano oltre; verso tutto il largo spazio delle lingue indoeuropee, sconvolgendone numerosi schemi prefissi, specialmente imposti dai linguisti germanici, ed arrivando persino a scoprire e tradurre testi su tavolette in legno, riguardanti una scrittura paleorussena, di cui non se ne conosceva addirittura l'esistenza.

Mai dimentico della sua terra originaria, Sylvester Tatuch, ha dedicato numerosi studi ed opere di traduzione riguardanti poeti popolari ucraini, tra cui primeggiano gli ignoti rapsodi de «Il canto della schiera di Igor»; i canti rivoluzionari del poeta-contadino Taras Hryhorovic Scevcenko, considerato tra l'altro il fondatore della lingua letteraria ucraina; le liriche soffuse da un grande amore alla patria di Lesja Ukrajnka; le virili poesie di Ivan Franko; nonchè la pubblicazione delle più significative liriche di Markò Boieslav, il poeta partigiano-redenzionista ucraino, scomparso in circostanze misteriose. Ma la sua tendenza maggiore resta però sempre quella legata allo spirito intimo della sua gente, dove con perfetta lucidità intravede ancora l'inconscio mondo silvestre ed agreste, popolato attraverso la semplice mentalità contadina; di stupende rusalke (specie di ninfe nell'antica mitologia slava), di maligni Lisovik, e soprattutto dalla meravigliosa Mavka, espressione estrema della bellissima verginità della natura ucraina.

Infatti ecco qui presentate due ottime poesie: l'una intitolata «Il fauno», che riecheggia in modo mirabile la figura di una rusalka; e l'altra dedicata a «La mietitrice», genuino scorcio rurale della sua dolce terra.

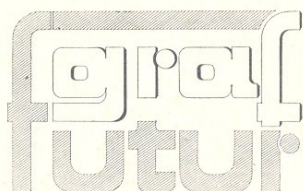
R. B.

« IL FAUNO »

Fanciulla dal dorso lungo e dagli occhi neri
c'invita con snelle movenze e sorrisi.
Certo sotto la veste di seta
sobbalzano carezzevoli seni
e morbidi fianchi.
Domani nudità liscia
gorgoglierai ansimante e slargata:
Nel solco viola turgidezza
del fallo ti coglierà a fondo.
E come selci tornite
sul greto ti palpiterà in grembo
la coglia del fauno villosa
a ritmo di danza che inebria
e non ti lascia dormire.

« LA MIETITRICE »

Cicale rimbalzano da stelo in stelo
al frusciare secco del grano,
s'abbeverano come cavalli minuti alle stille,
annaspano, allargono le froge impazienti.
Fragranze, ricami di luce orlano l'ombre screziate dei fiori.
A fasci steli di grano cadono e i raggi del sole,
splendono ad uno ad uno per poco sulle stoppie,
poi rapida la mietitrice
li serra in covoni di paglia,
ridendo, a passo di danza.
Così gli istanti passano
come guizzi di rondini in cielo.
Increspandosi attorno scorre l'onda d'estate.
Le falci ronzano come api selvatiche,
le mietitrici come a richiamo s'incurvano faticosamente,
le bocche e i papaveri ridono,
occhieggiano i fiordalisi,
braccia dorate risplendono,
i contorni dei seni balenano,
come pesci dentro la rete,
le gonne sui fianchi si tendono,
gorgoglia in ugole d'oro
l'acqua e la sete.

Sylvester Tatuch

RECENSIONI

A cura di Riccardo Bertani, Franco Castelli, Marcello Conati, Andrea Monachi, Valerio Tura e Giorgio Vezzani

LIBRI E RIVISTE

CARTACANTA

Canti popolari toscani e cultura comunitaria
Testo di Alessandro Fornari
Trascrizioni musicali
di Claudio Malcapi e Giovanni Mangione
Quaderni di vita popolare
Firenze 1976

Conoscevamo già di Alessandro Fornari i Canti toscani *editi nel 1972, che la Libreria Editrice Fiorentina ha or ora ristampato con l'opportuna aggiunta, alla fine del volume, di un indice degli informatori e delle fonti della raccolta. In questo* Cartacanta *— patrocinato dalla Regione Toscana e dall'E.P.T. di Firenze — Fornari presenta del nuovo materiale ordinandolo e commentandolo in singoli capitoli a mo' di schede informative. Preceduti da una prefazione «ideologica» dal titolo* Dal folklore alla cultura comunitaria, *nella quale sono esposti i criteri attraverso i quali i testi tradizionali vengono riconsiderati, i vari capitoli di cui si compone il volume contengono due versioni di un maggio di questua raccolto a Scarperia nel Mugello, seguite da tre versioni del «maggio delle anime» raccolto nella stessa località e nei presi di Firenzuola; una versione del* Grillo e la formica; *alcune versioni di canti narrativi* (I tre tamburini, Pinotta, Il pellegrino di Roma, La barbiera, Morte occulta, *ecc.); una versione della novella* La capra ferrata *raccolta nei pressi di Piteglio, montagna pistoiese; alcune notizie sul* Maggio di Attila Flagellum Dei *rappresentato nel 1973 a Pontassieve dai «maggianti» di Regnano (una frazione di Casola Lunig.), del quale vengono riprodote le prime 53 quartine, seguite da un elenco della collezione di copioni teatrali popolari di A. Rovai (la quale comprende, in manoscritti o in fotocopie, una quindicina di testi reperiti in massima parte in Garfagnana e in Lunigiana, in redazioni relativamente recenti; eccone comunque i titoli:* Santa Flavia, San Rocco, Persenna, Ottone, Attila Flagellum Dei, Bianca e Fernando, Gerusalemme liberata, Leonildo e Irene, Re Filippo d'Egitto, La liberazione di Vienna, I due sergenti, La Pia de Tolomei, La conquista del trono di Persia, La sconfitta di Amoriano). *Conclude il volume un capitolo di contributi e comemnti contenente fra l'altro una bella versione melodica de* La pastora e il lupo *raccolta nel pistoiese.*

Nei suoi commenti ai singoli documenti Fornari mira a evidenziare le valenze culturali, esperite e vagliate nell'ambito della cultura comunitaria secondo i criteri dell'antropologia e della socio-psicologia. Non mancano osservazioni assai pertinenti e stimolanti, accanto ad altre che agli studiosi potranno sembrare scontate (ma non si dimentichi il carattere divulgativo della pubblicazione), pur attraverso una prosa che non sempre aiuta a chiarire il pensiero dell'autore.

E' escluso ogni riferimento, attraverso la comparazione o anche la semplice citazione bibliografica, a testi analoghi pubblicati in precedenti raccolte, eccezion fatta per l'ormai stucchevole riproduzione del Lucis orto sidere *a commento della* Pastora e il lupo. *L'analisi socio-antropologiaca può giustificare questo tipo di esclusione, se si tien presente che all'interno di una comunità non esistono versioni complete o incomplete e che ogni versione ha una sua totale autonomia e un suo significato in sè compiuto (ma è compito della ricerca scientifica stabilire tuttavia la consistenza reale di un testo, altrimenti si rischia di cadere nello spontaneismo). Comunque la comparazione avrebbe talvolta giovato alla validità di alcune osservazioni a testi apparentemente incompleti, come nel caso della* Pinotta, *definita un canto «stupefacente» senza che siano chiarite al lettore le ragioni di tale definizione. Nei commenti ai testi infastidisce qua e là l'inserimento di predicozzi contro i canti «impegnati», contro i ricercatori «dilettanti», contro gli armonizzatori, ecc., sfoghi comprensibili (salvo quelli contro i canti impegnati) in un ricercatore serio come il Fornari, ma che hanno l'aria di non essere richiesti e che in ogni caso andavano trattati a parte, in quanto esulano dalla sostanza dei commenti.*

Alcuni documenti rivestono notevole interesse; vedi in particolare i testi dei «maggi» di questua; di Morte occulta;

di un canto militare che probabilmente risale agli inizi dell'800, all'epoca di Ferdinando III di Lorena, Granduca di Toscana: O poveri soldati / finita la cuccagna; *di due canti contadini:* Bista vol'essere sposo *e* La Ménica *'l'è una ragazza, che sono qui trascritti in quartine nonostante la trascrizione musicale pubblicata a fianco stia chiaramente a indicare il metro verbale, e cioè terzine formate da due settenari e da un endecasillabo con rimalmezzo (ovvero, per i più pignoli, da un endecasillabo risultante dall'unione di un settenario e di un quaternario). E già che siamo in tema di pignolerie ci sembra dover rilevare che il riferimento alla* repercussio *gregoriana, fatto a proposito di una vocale ribattuta nell' esecuzione della* Pastora e il lupo, *appare impreciso o incompleto; la* repercussio *pura e semplice era tutt'altra cosa che una vocale ribattuta; il riferimento poteva farsi semmai alla* repercussio o reverbatio vocis, *che peraltro consisteva in una sorta di tremolo vocale.*

Il volume, che si raccomanda agli studiosi, può essere richiesto direttamente al prof. Alessandro Fornari, via Goito 19, 50133 Firenze (prezzo Lit. 5.000) oppure al Centro « Vita Popolare », ps. Studio Bibliografico, via de' Pucci 4, 50122 FIRENZE (tel. 055/284.907).

(M. C.)

L'OZLEN IN GABIA
Nerone da Puì

Questa simpatica raccolta di « rime » in dialetto povigliese, dal sottotitolo « Soquant rimi per stopabus da lezer 'd nota senza lus » (alcune rime per tappabuchi da leggere di note senza luce), si presenta in modo alquanto vivace e singolare. Infatti proprio in questi tempi, quando la mania diffusa della riscoperta del dialetto da parte di alcuni insegnanti ed intellettuali, che con la loro cultura scolastica o « classica », portano elementi fortemente inquinanti alla schietta e pratica espressione popolare; nell'opera di questo autore che si firma con lo pseudonimo — Nerone da Puì — (Nerone da Poviglio), troviamo ancora quello spirito genuinamente popolare, che spesso ne fa di lui un vero poeta dialettale. Con ciò ci riferiamo in special modo alla lirica « Nostalgia » , dedicata a San Sisto, frazione di Poviglio e luogo natale dell'autore; dove in un breve susseguirsi di rime accoppiate, troviamo espressi più che in ogni altro libro di storia e di costume, i momenti più significativi e le usanze che caratterizzavano la semplice gente povigliese nel periodo anteguerra. Così come nella poesia intitolata « La Dughera », vengono rievocati in un ritmo intensamente poetico, i giochi fanciulleschi e le impressioni avute da bambino, sul quieto scorrere di un rivo locale, le cui acque servivano poi certamente ad irrigare i campi della zona. E di questo tono, magari su temi diversi, ne potremmo sicuramente citare altre.

Quindi, proprio perchè crediamo in una pubblicazione di tal genere avremmo voluto trovare in essa almeno alcune note esplicative inerenti ai fatti ed i costumi citati, nonchè la traduzione in lingua dei testi; perchè se anche questa avrebbe inevitabilmente un pò leso la spontaneità delle rime, avrebbe però d'altro canto agevolato di molto i lettori interessati, che si trovano oltre gli stretti confini del dialetto povigliese. ,

(R. B.)

IL LAMBRUSCO ANTIFASCISTA

Guerrino Franzoni - Enrico Bonaretti
A cura dell'Amministrazione Comunale
di Reggio Emilia
Reggio Emilia 1975

Quello che Guerrino Franzoni ha raccolto e Bonaretti illustrato è il ridicolo fascista.

Un ridicolo provinciale, grossolano, agrario, come lo era il fascismo reggiano.

Le testimonianze raccolte infatti, sono della provincia reggiana.

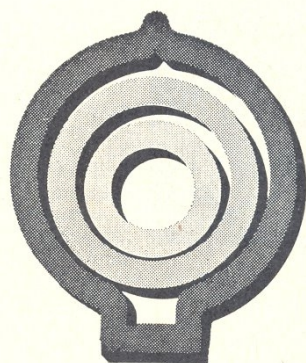
Episodi veri, raccontati oralmente da testimoni o coprotagonisti, nei quali la stupidità fascista risalta come dato essenziale del regime, e l'antifascismo diviene qualsiasi barlume d'intelligenza o di ragione.

Forse era necessario corredare di note più precise sulla fonte delle informazioni in modo da poter inquadrare geograficamente gli episodi raccontati ed eventualmente approfondire la ricerca.

Resta ugualmente il merito di questa arguta testimonianza che senza pretese letterarie, con un linguaggio chiaro e diretto ci permette di capire un atteggiamento popolare verso il regime che la storia più impegnata ha trascurato.

I disegni del Bonaretti sono gustosi e immediati, ci fanno intuire quali possibilità di divulgazione ha il fumetto se usato come satira, mentre pregevoli senza dubbio, sono le sirudelle finali di Franzoni Guerrino, autentico rimatore popolare.

La veste grafica che l'Amministrazione comunale ha dato al volume, permette un prezzo contenuto, e visto che la diffusione è esclusivamente locale, diventerà tra poco una ricercata rarità per chi del Franzoni Guerrino, conosce la roccolta di storie di Ziloch.

(A. M.)

These
are
my
people

Deborah Kooperman

DISCHI

I TRENI PER REGGIO CALABRIA
GIOVANNA MARINI
I DISCHI DEL SOLE
DS 1066/68, 33 giri 30 cm.

C'era nu vecchiu - Lu menestre Colombe - E lu menestre Colombe è venute da Roma - Si lui la vole - All'alba all'alba - La terra nostra - Carbognano - Sopra 'na montagnella - 'Ntonuccio - I treni per Reggio Calabria - Pavana - A Zurigo uno mi dice - Pavana - Ora, è venuta l'ora - Beati noi - C'è da costruire paesi e città (Ora è venuta l'ora) - Persi le forze mie - Correvano coi carri.

LO SCONFRONTO
PAOLO PIETRANGELI
I DISCHI DEL SOLE
DS 1069/71, 33 giri 30 cm.
Festa de « L'Unità » - Ricordi - Divise - Parole - Pagoda - Sanza.

Riuniamo in un unico commento entrambi questi dischi, sia perchè li recensiamo con un notevole ritardo rispetto alla loro uscita, sia perchè si tratta di iniziative entrambe dovute ai Dischi del Sole, sia perchè da punti di vista diversi e partendo naturalmente da motivazioni ed esperienze distinte, ci pare che possano insieme rappresentare un certo stadio attuale degli atteggiamenti e della riflessione sul rapporto tra cultura di classe, cultura di matrice « colta » e problemi della società contemporanea, inclusi quelli giovanili. Partendo infatti da questo ci si potrebbe domandare come mai una ballata come « I treni per Reggio Calabria » che, tutto sommato ha assai poco di popolare, almeno dal punto di vista formale e musicale, sia però, a ragione della straordinaria carica emotiva, coinvolgente e, nella sua semplicità, epica dello splendido testo, estremamente diffusa ed amata, soprattutto tra gli studenti. La ragione sta forse nel fatto che anche se alcuni moduli espressivi musicali arcaici o tradizionali della cultura popolare perdono in parte la loro capacità comunicativa se portati al di fuori della comunità che li ha prodotti, forse alcuni ricorrenti modelli narrativi che sono profondamente radicati in tutta la cultura occidentale, riescono molto meglio a parlare dei fatti, delle lotte, delle sofferenze, delle vittorie del mondo contemporaneo. Nel disco di Giovanna Marini, oltre alla ballata « Persi le forze mie » che prendendo lo spunto da un canto religioso popolare è dedicata alla figura di Pier Paolo Pasolini, trovano posto anche alcuni interessantissimi esempi di rielaborazione di materiali tradizionali. E si tratta sempre di rielaborazioni assai personali e creative che la Marini ci presenta, contrappuntate da intermezzi parlati in cui in pratica la voce serve a sottolineare il fatto che non è una contadina od una operaia che canta ma una intellettuale che prende queste cose, le fa sue, e le usa con grande consapevolezza e, tutto sommatd, con rispetto.

Anche il disco di Pietrangeli, in maniera assai diversa, mostra una completa consapevolezza del proprio ruolo. Dotate di una vena assai spiccata, di grafffiante satira, con accenni cabarettistici molto colti e raffinati, le sue canzoni, già da tempo si sono allontanate dai furori sessantotteschi. Ricordo, durante uno spettacolo, di aver sentito Pietrangeli rispondere ad uno del pubblico che a gran voce gli chiedeva di cantare « Contessa » dicendo: « La contessa è andata in Svizzera ad abortire ». Attraverso i precedenti « Karlmarxstrasse » e « I cavalli di Troia » Pietrangeli ha affinato il suo virtuosismo poetico fino ad inventare gli artifici testuali più esilaranti ed è proprio in questa direzione del rapporto-scontro fra parola e musica che si è maggiormente, crediamo, indirizzata la sua ricerca. La sintesi di ciò si può forse trovare nella sua più limpida chiarezza dialettica, arricchita dal vivace contatto con il pubblico nel brano « Parole » in cui Pietrangeli improvvisa funambolicamente su parole suggeritegli dagli spettatori.

(V. T.)

CANTI E VEDUTE DEL GIARDINO MAGNETICO
Alvin Curran
Ananda n. 1, 33 giri 30 cm.

Per una volta, occasionalmente « Il Cantastorie » si occupa di un disco di musica contemporanea, o d'avanguardia che dir si voglia. L'opportunità ci viene dall'uscita del primo disco di una nuova etichetta discografica indipendente sorta a Roma per iniziativa di alcuni musicisti e compositori. Si tratta dell'etichetta Ananda (i dischi si possono richiedere contrassegno scrivendo a Ananda - via dell'Orso, 28 - Roma) che dedica la sua prima esperienza al compositore americano Alvin Curran ed ai suoi « Canti e vedute del giardino magnetico. Curran che vive in lalia or-

mai da moli anni, è da tempo impegnato in una ricerca musicale che lo ha portato, attraverso il gruppo « Musica Elettronica Viva », molte collaborazioni musicali per vari lavori sia teatrali che cinematografici, ed i lavori svolti insieme alla cantante Maria Monti, a fare molte esperienze, dallo studio delle possibilità sonore del mezzo elettronico, all'approfondimento delle tecniche vocali nella musica popolare indiana e tibetana, dalla ricerca di musiche popolari anche in Italia, all'uso « musicale » di suoni naturali, rumori di animali e così via. Il brano presentato in questo disco è diviso in due parti. Nella prima, più varia ed articolata il dialogo fra l'esecutore solista ed il nastro magnetico preregistrato si dipana tra suoni elettronici e naturali (rondini, acqua, api, etc.), improvvisazioni vocali ed una sezione in cui varie sonorità armoniche paiono ricondurci ad una « tonalità » remota con il suono di un flicorno e di una armonica a bocca da cui, come in una immagine di sogno, esce, prendendo forma piano piano una voce femminile che intona, ma astratto da ogni riferimento realistico, il canto degli « Scariolanti ». La seconda parte, in prevalenza elettronica è forse più vicina ad altre esperienze della cosiddetta « nuova musica » nordamericana.

(V. T.)

COUNTRY, BLUES AND WHITE SPIRITUALS

Francis Kuipers e Dario Toccaceli
CETRA LPP 319, 33 giri 30 cm.
Collana folk internazionale, n. 6

Lord won't you help me - Rock me baby - Streets of glory - Baptist song - Mother's not dead - When I go home - Columbus Stockade - Weeping willow blues - Hard, ain't it hard - If you catch me lyn' - I'm troubled - East Virginia - Will the circle be unbroken.

Nonostante le note di copertina ci ammoniscano a non lasciarci prendere da « esterofilia » e a non lasciare che il nostro giudizio venga influenzato dal fatto che tra gli autori del disco non figura un solo americano, non possiamo evitare di notare che il risultato finale suona irrimediabilmente finto. Altrettanto finto quanto i dilettantistici imitatori del Dixieland Revival dell'ultimo dopoguerra, che passavano i loro sabati sera divertendosi a sognare i campi di cotone della Louisiana, gli Hot Five, e lo sguardo enigmatico delle sbiadite fotografie di King Oliver o la dentatura di Jelly Roll. Ci pare che l'approccio fatto dagli esecutori che compaiono in questo disco sia vittima nè più nè meno dello stesso atteggiamento: indice, alla fin fine, di una mancata comprensione culturale completa dei vari Woody Guthrie rifatti e « perfezionati » o dei blues, patrimonio di una comunità, quella afroamericana, della quale, nel risultato finale, resta un vago ricordo. Nulla di male in questo: chiunque è libero di divertirsi come gli pare.

Non ci pare che sia almeno dubbio dedicare un disco di una collana che per altri versi ha indiscutibili meriti ad un prodotto musicale il cui principio informatore pare essere il « senti-come-suona-bene-la-chitarra-quello-lì » e non certo uno sforzo od un contributo per una migliore conoscenza dei canti dei Neri d'America, di quel grande cantante e poeta che era Woody Guthrie e della cultura popolare bianca negli Stati Uniti.

(V. T.)

MAAD

African Norge - Bouzouki - Giugno '75 - A Milano è dura.
DIVERGO DVAE 008, 33 giri 30 cm.

« Se siete abituati a tagliare il brodo col coltello, questo disco non fa per voi » ci informa il compilatore delle note di copertina, Franco Fabbri, presidente della Cooperativa l'Orchestra di Milano. Il gruppo americano-milanese Maad è infatti tra i fondatori della cooperativa stessa anche se il disco che presentiamo qui viene prodotto da una etichetta indipendente, la Divergo, diversa da quella autonoma dell' « Orchestra ». Se nelle pagine de « Il Cantastorie » non abbiamo per il passato sottolineato abbastanza l'importanza di questa cooperativa che raccoglie musicisti ed operatori musicali di varia estrazione (jazz, rock, folk revival ed anche insegnanti di musica e compositori) consentendo loro di autogestire gran parte delle proprie attività, approfittiamo di queste righe per farlo, ripromettendoci di parlarne più diffusamente in futuro.

Ritornando al disco in questione, si tratta di un lavoro onesto e ben fatto, anche se non ci pare si possa sottolineare la particolare emergenza di qualcuno dei solisti che vi partecipano. Quattro brani di cui uno, « Giugno '75 », di indubbio impegno dal punto di vista compositivo, che hanno in comune una certa ascendenza jazzistica, rivissuta però in maniera critica ed a tratti anche dissacratoria, con frequenti « citazioni » satiriche o canzonatorie di altri generi musicali spesso mercificati. Va forse sottolineato anche la particolare attenzione che viene messa negli arrangia-

menti e nei missaggi, evitando accuratamente gli spunti solistici troppo in evidenza. Si tratta di una scelta.

(V. T.)

TAMMURRIATA DELL'ALFASUD

GRUPPO OPERAIO 'E ZEZI
DI POMIGLIANO D'ARCO
I DISCHI DEL SOLE
DS 1072/74, 33 giri 30 cm.

Tammurriata: a) Bella figliola; b) Tarantella napulitana; c) Tarantella paisana; d) 'A vecchia e' San Martino; e) Palle e pallucce; f) Improvvisazione. (canti tradizionali e del Gruppo Operaio) - Tammurriata dell' Alfasud (Gruppo Operaio) - Tammurriata de Pummarole e 'A cantata de maccarune (contadini di Scafati, Luca e Gruppo Operaio) - Alli uno 'e puverielle (tradizionale) - 'A Flobert' (Gruppo Operaio) - Bandiera rossa (tradizionale).

Il sostanziale velleitarismo di questo prodotto discografico ci appare fin dalla copertina, che ci mostra un copricapo da festa tradizionale accanto ad un muro scrostato coperto di generiche scritte di lotta, visibilmente false (speriamo vogliano essere emblematiche e riassuntive), intitolando il tutto alquanto pomposamente « La tradizione al servizio dell'odierna lotta di classe ». Ma la pedanteria dei curatori arriva fin dentro le pagine del fascicolo allegato, laddove ci spiega (se non lo avessimo capito da soli) che quando un gruppo di lavoratori canta « nuje priamm'o pateterno/ca caresse stu guvierno » non si tratta della nota, studiata e documentata contraddizione delle classi popolari tra consapevolezza dello sfruttamento e volontà di cambiamento da un lato e secoli di egemonia della religione dominante e superstizioni incrostate dal tempo dall'altro; stiamo bene attenti a non sbagliare si tratta invece di una « espressione di augurio, intesa come forza cosciente ed organizzata del proletariato » indicata col verso « nuje priamm'o pateterno ».

Tutto ciò traspare nettamente, crediamo, anche nella musica, in particolare nella canzone « 'A Flobert » che assai poco ha di popolare ed anzi ci pare fortemente influenzata, nell'arrangiamento, nell'uso degli strumenti, e nella melodia stessa da quei modi tipici della commercializzazione del folklore tanto avversata a parole nell'introduzione del disco. E crediamo di non essere molto lontani dal vero se diciamo che le parti « sceneggiate » e « drammatizzate » del disco non avrebbero potuto sicuramente nascere come tali senza l'intervento di « intellettuali » dalle idee poco chiare magari catapultati dall'esterno della comunità popolare e operaia. L'espressività popolare autentica è talmente ricca e creativa che non ha bisogno di servirsi del banale e talora volgare realismo(nel senso Zdanoviano del termine) di cui nei brani « politicizzati » di questo disco abbiamo un nutrito campionario. Vogliamo tuttavia osservare che in tutta la prima parte della prima facciata, laddove si trovano gli esempi più veri di tammurriate e di strofe improvvisate, il messaggio che ne risulta è sicuramente più autentico, più sincero, meno manipolato dal punto di vista « teatral-musicale » ed in ultima analisi, a saper leggere anche tra le righe, più esplicito ed « alternativo ».

(V. T.)

CANTI E BALLI DELL'ITALIA SETTENTRIONALE

ALMANACCO POPOLARE

ALBATROS, VPA 8289, 33 giri, 30 cm.

Questua per l'Epifania e Veneziana - Questua delle uova - L'amur del malghisì - In co' de l'era - Romanelle - Polesane - Maiulin - Ballo di Mantova e tresca dei preti - Canti alla boara - La lingera di Galleria - Lavoro è molto poco - Roncastalda - O' sentito spara' 'l cannone - Sento il fischio del vapore.

Questo nuovo disco dell'« Almanacco Popolare » (che esce a qualche anno di distanza dall'ultimo inciso dal gruppo, « Il Calendario dei poveri »), giunge quanto mai opportuno per dare un'esatta misura della validità dell'autentico folk-revival, in un panorama discografico sempre più inflazionato da interpreti sprovveduti e velleitari, quale appare quello italiano.

L'« Almanacco Popolare » si presenta in una nuova formazione e con un rinnovato repertorio, già fatto conoscere attraverso concerti e spettacoli televisivi. Accanto a Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta, troviamo Antonella Ansani e Stefano Cammelli che sono tra gli animatori del « Gruppo di ricerca della comunicazione orale tradizionale in Emilia-Romagna » che ha sede in Bologna. Antonella Ansani (della quale pubblichiamo in questo stesso numero una parte della sua tesi di laurea dedicata alla « Ballata anglo-scozzese di tradizione orale ») e Stefano Cammelli svolgono da oltre tre anni ricerche sul campo e, oltre che riunirsi in alcune occasioni

(spettacoli, incisioni di dischi) all'« Almanacco Popolare », operano anche in modo autonomo quali esecutori di musica popolare. L'unione dei due gruppi, lombardo quello originario dell'« Almanacco », emiliano quello nuovo ha dato risultati particolarmente positivi, offrendo, insieme a un repertorio più vario che ora comprende musiche e canti di una più vasta area dell'Italia settentrionale, anche interpretazioni vocali e strumentali di notevole livello, grazie all'apporto determinante del canto di Antonella Ansani e Stefano Cammelli che si può ascoltare anche quale violinista. Le qualità vocali e strumentali di Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta sono ormai da tempo affermate e questo disco ne offre un'ulteriore riconferma.

Le ragioni di questo successo sono facilmente intuibili in quanto alla base dei due gruppi c'è un identico notevole lavoro di ricerca diretta sul campo, presupposto indispensabile per un folk-revival condotto in modo serio e non casuale. Questo tipo di lavoro è facilmente verificabile scorrendo i titoli dei brani del disco che offrono esecuzioni di canti ancora in funzione come i canti di questua, canti di lavoro, musiche di balli che fanno parte del repertorio attuale di esecutori popolari come, ad esempio, il violinista dell'Appennino bolognese Melchiade Benni.

(G. V.)

SEGNALAZIONI

LIBRI E RIVISTE

(La pubblicazione di libri, riviste, dischi dedicati alla cultura del mondo popolare, ha assunto negli ultimi tempi una sempre maggiore frequenza. Riteniamo pertanto opportuno offrire, di tutte le opere pervenute, subito una sommaria segnalazione riservandoci di pubblicare nei prossimi numeri più ampie recensioni).

LE GUALCHIERE

Ricerche sull'agro fiorentino - Per una nuova conoscenza del territorio e delle sue culture.
Febbraio 1976.
A cura del Comitato per le ricerche sulla cultura materiale della Toscana (Via U. Perruzzi, 78 50011 Antella, Firenze).

VIAGGIO NELLA CULTURA CONTADINA

G. Caselli - S. Guerrini
Estratto da « La Graticola », anno V, N. 1 Gennaio 1977.

Ricordando la mostra allestita nell'autunno del '75 nei locali del Circolo Ricreativo Culturale dell'Antella, abbiamo ricordato (nel n. 19) in modo succinto l'attività del Comitato per le Ricerche sulla Cultura Materiale della Toscana. Riteniamo pertanto opportuno pubblicare le note che seguono, redatte da Silvano Guerrini, segretario del Comitato dell'Antella, che accompagnavano l'invio del fascicolo de « Le gualchiere »: « La mostra in argomento, allestita nei locali del Circolo citato dal 18 ottobre al 10 novembre 1975, è stata interamente preparata da questo Comitato che ne era e ne è garante sul piano scientifico. In quella occasione il Circolo di Antella si è limitato ad appoggiare l'iniziativa che allora abbiamo proposto, provvedendo alla concessione dei locali e alla pubblcazione a stampa del catalogo che, come la mostra è stato curato da questo nostro Comitato.

In definitiva la mostra fatta all'Antella resta una delle occasioni di studio e di riproposta della Cultura Contadina (e non « civiltà contadina ») che questo Comitato ha iniziato alcuni anni fa e che intende ulteriormente sviluppare in contatto — come è — con l'associazionismo democratico e con gli Enti Locali interessati allo studio del territorio nei suoi molteplici aspetti.

Una mostra che si è messa in luce per la rigorosa « schedatura » degli attrezzi e degli utensili esposti in modo da non lasciarli disgiunti da una loro precisa collocazione storico sociale. Il nostro lavoro è consistito principalmente e consiste nel fotografare, disegnare e schedare attrezzi e secondariamente raccoglierli non per fare un museo ma dei depositi di informazioni e di materiali per la costituzione, domani a ricerca avanzata, di centri di studio e di documentazione.

Ecco quindi che il nostro lavoro si pone in una luce per certi opposta alla metodologia usata da tanti! Non si potrà studiare veramente la cultura contadina solo raccogliendo oggetti, occorre invece registrare anche tutte le informazioni di tecnologia rurale in modo che — al limite — gli oggetti possano anche essere ricostruiti senza preoccupazioni enormi di conservazione di pezzi assaliti dal tarlo e dalla ruggine...

Su questo aspetto potremmo discutere a lungo ma per il momento non credo sia il caso di scendere in dettagli e magari finire in polemica con altri gruppi, anche più noti, che hanno portato a iniziative private e anche pubbliche scientificamente inadeguate ».

Resta comunque, a fissare la validità di un'iniziativa e di una metodologia, il lavoro svolto che, nel caso del Comitato dell'Antella, ci sembra esemplificato nel migliore dei modi dalla pubblicazione de « Le gualchiere », un fascicolo che offre molti spunti interessanti e convincenti.

Le gualchiere sono delle macchine a acqua che servono a dare resistenza al tessuto con dei magli e rappresentano una delle tanti fasi attraverso le quali è passato il Castello di Remole (in territorio fiorentino) a testimonianza della degradazione subita da edifici e territorio (e quindi dalla cultura) nel corso dei secoli. Il fascicolo comprende diversi saggi curati da Giovanni Caselli, Silvano Guerrini e Enzo Donnini esposti in modo chiaro e redatti con dovizia di notizie, dati, disegni, note bibliografiche. Ne ricordiamo i titoli: « Il fenomeno delle ridgeways in Toscana. Le vie di crinale alla base della rete viaria della Regione », « Elaborato riassuntivo delle zone di interessea rcheologico sussistenti nel Comune di Bagno a Ripoli », « Per un moderno metodo di ricerca e di rappresentazione grafica ai fini della conservazione e del restauro dei beni artistici e culturali ». C'è inoltre una nota illustrativa della mostra dell'Antella comprendente anche estratti degli interventi alla conferenza di chiusura e appunti sulla ricerca svolta.

« Viaggio nella cultura contadina », pubblicato dalla rivista « La Graticola, viene a integrare un audiovisivo realizzato da Giovanni Caselli e Silvano Guerrini in occasione della mostra dell'Antella, e costituisce un ulteriore contributo alla conoscenza della costruzione e della utilizzazione di determinati attrezzi agricoli della Toscana, e offre inoltre diversi punti di comparazione con gli stessi attrezzi e utensili diffusi nelle regioni vicine.

QUADERNO n. 2
Atlante Storico - Linguistico - Etnografico Friulano (ASLEF)
Sezione Etnografica
Istituto di Filologia Moderna della Facoltà di Lettere dell'Università di Trieste
Cattedra di Storia delle Tradizioni Popolari

SOT LA NAPE
4º - 1976
Societât Filologjche Furlane

'L STROLIC FURLAN PAL 1977
Societât Filologjche Furlane
CE FASTU?
Rivista della Società Filologica Friulana
A. 52º, gennaio-dicembre 1976

FUR LUNARI
Maria Di Gleria Sivilotti
Editrice Grillo
S. Daniele del Friuli, 1973

Altre opere che ci riportano la cultura del Friuli e ricordano il dramma vissuto da queste genti che il tmepo non ha certamente ancora rimarginato. Sono opere che ci dimostrano anche come si può accostarsi alla cultura popolare da diversa angolazione: attraverso cioè lo studio etnografico, l'opera di ricerca e di valorizzazione del dialetto e della tradizione e, più semplicemente (ma non in modo superficiale), con lo scrivere poesie in ladino friulano. Questa sintesi ci sembra identificare in modo esauriente le opere qui riunite.

Il « Quaderno n. 2 », che appare nella Sezione Etnografica diretta da Gaetano Perusini, realizzato con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, è stato pubblicato qualche giorno prima del terremoto del 6 maggio. La Val d'Arzino, nella quale è stata fatta l'inchiesta, è stata cancellata dalla sciagura. L'inserto che accompagna il « Quadreno » ce ne presenta alcune immagini quanto mai eloquenti.

Il « Quaderno n. 2 » ha carattere monografico e presenta un'approfondita indagine di Gian Paolo Gri sullo scenario funebre in Val d'Arzino, attraverso l'esame rigoroso e particolareggiato delle tradizioni rituali in questa zona del Friuli. In un'appendice troviamo anche alcuni canti di veglia con testi e trascrizioni musicali.

Da molti anni la « Società Filologica Friulana » va aumentando e consolidando il proprio catalogo, continuando nella pubblicazione della rivista « Sot la nape » e dei supplementi « Ce fastu? » e « Strolic furlan », densi come di consueto di prose, versi in friulano e saggi storici di notevole validità. In « Sot la nape », insieme agli atti della « Società Filologica Friulana », Ente Morale che ha sede a Udine in via Manin 18, troviamo altri documenti della tradizione popolare del Friuli.

« Fûr lunari » (« Fuori lunario »), è una raccolta di poesie di Maria Di Gleria Sivilotti in lingua ladina friulana con traduzione in italiano della stessa autrice. Già autrice di poesie in italiano, ci offre questa sua prima raccolta d liriche in friulano: ci sembra di trovare nelle poesie di Maria Di Gleria Sivilotti, immagini del mondo attuale della sua terra.

3/TEMA
il PiùLibri
Milano, luglio/settembre 1976

Con il n. 3 continua la pubblicazione delle schede bibliografiche che « Tema » dedica ad argomenti diversi: in questo numero ricordiamo, ad esempio « Analisi di un lavoro editoriale » (Giangiacomo Feltrinelli), e « La scuola in Italia ». L'attività editoriale di « PiùLibri » è rivolta anche alla pubblicazione di cataloghi sistematici di diverse case editrici.

Ricordiamo infine il prezzo della rivista: L. 2500, che vengono rimborsate acquistando libri attraverso il servizio di « Più Libri ».

LA MUSICA POPOLARE

Il n. 4 (Primavera 1976) si apre con un « Colloquio con Cirese su Ernesto De Martino » corredato da una bibliografia comprendente scritti di De Martino e su De Martino. Altre pagine della rivista trimestrale dell'Amicizia Musicale Italiana diretta da Rocco Vitale e Michele Straniero, presentano « Prime osservazioni sul progetto di un archivio centrale di musica riprodotta », note sulle canzoni sociali in Belgio, una canzone di Franco Madau, la casa museo di Palazzolo Acreide, i « Verbali per la preistoria di una rivista », insieme al notiziario, le recensioni, la bibliografia regionale della canzone popolare che riguarda questa volta la Basilicata.

REALISMO

Una nota editoriale sull'ultimo numero uscito (13/14, dicembre '76 - gennaio '77) pone l'accento sulla crisi che travaglia l'editoria di base e lancia un appello per mantenere in vita la rivista. Il sommario di questo numero della rivista bimestrale

di arte e cultura, come sempre denso e vario, comprende la consueta sezione « Folclore » che presenta questa volta « Canti popolari ed evoluzione della coscienza mezzadrile » di Mariano Fresta.

STRADA MAESTRA

Il quaderno n. 8 (1975) della Biblioteca Comunale « G. C. Croce » di San Giovanni in Persiceto (Forni Editore, Bologna), nel trentennale della Liberazione, si apre con alcuni scritti di Mario Gandini tra i quali « La Resistenza nel Persicetano » con appunti bibliografici per una storia da scrivere, con Bibliografia essenziale sulla Resistenza italiana, in Emilia-Romagna e nel Bolognese. Altri saggi rievocano momenti della storia e del costume persicetano.

SCENA

La « rivista bimestrale di teatro popolare » diffusa oltre che in libreria anche da diverse compagnie teatrali durante gli spettacoli con il n. 6 (novembre-dicembre 1976) conclude il suo primo anno di vita portando nuovi contributi per l'analisi delle condizioni attuali del teatro sia attraverso articoli che illustrano alcuni aspetti e problemi di questa forma di spettacolo, sia attraverso la presentazione del repertorio e delle esperienze tatrali di alcune compagnie italiane ed estere.

I GIORNI CANTATI

Il bollettino di informazione e ricerca sulla cultura operaia e contadina curato dal Circolo Gianni Bosio di Roma, con il fascicolo 9 (giugno-luglio 1976) presenta, in un numero speciale dedicato al Quartiere di San Lorenzo di Roma, la documentazoine di alcune iniziative svolte in questo quartiere, che vanno dalla rassegna di materiali di ricerca (fotografie, interviste, storia orale, canzoni popolari), a spettacoli e interviste, dei seminari alle proiezioni filmate come, ad esempio, quelle dei documentari sulla cinesica di Diego Carpitella.

I DITI DO MESSIAO E DA MADONA
Eugenio Pedemonte
A cura dello Studio Pedemonte
Genova, 1977

Eugenio Pedemonte, cultore della lingua gnovese (« lengüa e nö dialettö », come non manca di sottolinare), in questo fascicoletto fuori commercio (edito a cura del suo Studio di commercialista), offre interessanti documenti della Genova popolaresca presentando una serie di proverbi e « Menico Pinetta a Roma », avventure di viaggio d'un chiattaiuolo narrate da Baciccia e illustrate da Rico.

ARCHIVIO PER LE TRADIZIONI POPOLARI DELLA LIGURIA

Aidano Schmuckher, direttore dell'« Archivio », nel vol. II del 1975 (Anno IV), continua la pubblicazione di documenti d'archivio con una commedia di Martin Piaggio ch ha per protagonista il « Signor Rgina », dallo stesso autore presentato nel famoso « Lunario ». Il manoscritto, inedito, illustra una caratteristica finora sconosciuta del Piaggio: quella di autore teatrale, come sottolinea lo stesso Schmuckher nelle note di commento.

STUDIO DELLA NARRATIVA DI TRADIZIONE ORALE SULLA BASE DELLE REGISTRAZIONI SONORE

E' un numero unico del Bollettino di Informazione dell'AELM (Roma, 1976) redatto dalla Discoteca di Stato con la collaborazione di Aurora Milillo, dedicato alla utilizzazione delle registrazioni sulla favolistica popolare che hanno trovato ampia descrizione nel volume « Tradizioni orali non cantate » edito a cura della Discoteca di Stato. In questo fascicolo troviamo la documentazione dell'utilizzazione delle registrazioni effettuate durante quella campagna di rilevazione. Questa utilizzazione ha trovato sbocco in lezioni seminariali di favolistica (che continuano dal 1970-'71) tenute da Aurora Milillo (delle quali nel fascicolo troviamo ampio resoconto) e anche in alcune tesi di laurea.

I LUNARI

E' il catalogo della mostra allestita dal Comune di Foligno dal 5 al 23 gennaio 1977, con la collaborazione di altri enti pubblici e dell'Istituto di etnologia e antropologia culturale dell'Università degli studi di Perugia, del quale è direttore Tullio Seppilli che ha curato, insieme a Ivo Picchiarelli, questa pubblicazione. Nella premessa troviamo molte notizie interessanti di questa forma di editoria popolare che proprio a Foligno fino a qualche decennio fa ha toccato livelli molto elevati: basti pensare ai fogli e ai canzonieri distribuiti (insieme a lunari e almanacchi) dai cantastorie. Nella presentazione della mostra « I Lunari in foglio della Biblioteca Comunale di Foligno » (che sono 41, tutti stampati a Foligno, dal 1565 al 1822), Seppilli e Picchiarelli offrono alcune interessanti considerazioni sui contenuti e sulle interpretazioni dei lunari presentati alla mostra, e tutti riprodotti nel catalogo. Ricordiamo qualcheduno di questi lunari: « Il Famoso Pulcinella per l'anno bisestile MDCCLXVIII, in Fuligno », « La Zingara Fatidica. Pronostico per l'anno MDCCLIII, in Foligno », « Il Famoso Atlante Ferrarese per l'anno bisestile MDCCXLVIII, in Foligno », « Il Celebre

Filosofo Moderno. Lunario per l'anno 1819, in Fuligno », « Il Famoso Barbanera ». Lunario per l'anno 1800, in Fuligno », ecc.

NUOVE RICERCHE METODOLOGICHE

E' la rivista quadrimestrale che riprende l'attività della cessata « Ricerche Metodologiche »: la direzione è a Napoli, in via Col. Lahalle, 22. Il numero I (Anno I, settembre 1976) è dedicato alla cultura popolare. « La rivista — è scritto nell'introduzione a questo argomento — si propone di tener fede ad un duplice impegno: " impegno programmatico " (metodologico) in quanto cercherà di mantenere la promessa di nuovi orientamenti culturali che vadano oltre teorici filologismi o, al contrario, semplicistici piani pragmatici; e impegno ideologico per ciò che concerne la lotta di classe " nella " e " dalla " cultura, intesa come strumento e fine della nostra attività ».

Di questo primo numero segnaliamo il saggio « Folklore, dialetti e minoranze linguistiche nazionali » di Pier Carlo Begotti, della redazione friulana della rivista (via Cornizzai 21, Rivarotta di Pasiano, Pordenone). Ricordiamo le altre redazioni di « Nuove Ricerche Metodologiche »: Caserta (Giuseppe Pace, viale Lincoln 177), Capua (Tonino Gucchierato) e in Svizzera (Filippo Cangemi, Rue Collet 7, CH. 1800 Vevey).

CIVILTA' RURALE DI UNA VALLE VENETA

La Val Leogra
Accademia Olimpica
Vicenza, 1976

A cura di Mario Bardin, Ugo Barettoni, Pio Bertoli, Maria Grazia Bolfe, Giacomo collareda, Gianni Conforto, Antonio Cortese, Maria Cristofori, Bruno Dall'Alba, Luisa De Franceschi, Bepi De Marzi, Giando Drago, Stefano Drago, Isabella Ferraro, Basilio Gasparin, Carlo Geminiani, Germano Gualdo, Bruna Lorato, Ada LLosco, Mariano Nardello, Antonio Ranzolin, Maria Sartore, Terenzio Sartore, Diana Sperotto.

Edito dall'Accademia Olimpica di Vicenza, con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, è uscito il volume che riassume i risultati delle ricerche svolte nella Val Leogra, nel corso di diversi anni, dietro iniziativa di Terenzio Sartore. Al volume che conta oltre novecento pagine, centinaia di fotografie e disegni, testi musicali, cartine e un vocabolarietto dialettale, è allegata una musicassetta di 60' con trenta canzoni registrate durante le ricerche. Ricordiamo le varie parti del volume, del quale pubblicheremo un'ampia recensione nel prossimo numero:

I parte: il ciclo della vita, il ciclo dell'anno. II parte: il vivere quotidiano; i mestieri di contorno al lavoro del contadino, il paesaggio agrario, la casa, l'architettura spontanea, forme di ricreazione e di cultura.

LE MILLE CULTURE

Comunità locali e partecipazione politica
ULDERICO BERNARDI
Coines Edizioni
Roma, 1976

E' un libro « dedicato all'opera dell' "Associazione internazionale per la difesa delle lingue e delle culture minacciate", agli amici del "Comitato federale per le comunità etnico-linguistiche e per la cultura regionale in Italia" e a tutti coloro che non si sono ancora rassegnati ».

Con questa dedica si apre il libro di Ulderico Bernardi docente presso l'Istituto universitario di Bergamo, nel quale viene affrontato il problema delle minoranze etnico-linguistiche nell'attuale momento culturale del paese caratterizzato dal movimento democratico popolare degli ultimi anni e dall'interesse scaturito per le discipline etno-antropologiche e linguistiche.

Pubblicando la recensione nel prossimo numero de « Le mille culture », inizieremo una rubrica dedicata all'attività delle minoranze etnico-linguistiche in Italia.

ALMANACCO PIEMONTESE 1977

L'Editore Andrea Viglongo di Torino presenta la nona edizione dell'« Almanacco Piemontese », nella serie iniziata nel 1969. Si tratta di 240 pagine con molte illustrazioni nel testo e tavole a colori fuori testo. Come ogni anno l'« Almanacco » si apre nel ricordo di una personalità del mondo della cultura o della politica: quest'anno è dedicato ad Antonio Gramsci del quale ricorre il quarantennio dalla sua morte. Altre parti dell'« Armanach Piemonteis » riguardano moderni poeti e prosatori in piemontese, leggenda, letteratura, storia, tradizioni, voci e cose del Piemonte vecchio e nuovo, libri e recensioni.

MAYNO DELLA SPINETTA

VIRGILIO BELLONE
Andrea Viglongo Editore
Torino, 1977

Questa « storia romanzata » di Mayno della Spinetta, brigante alessandrino vissuto nella prima metà del secolo scorso, è stata pubblicata nel 1935 a Milano da Ceschina con un notevole successo editoriale. Viglongo ora ne ripropone la lettura, preceduta da un'ampia e interessante nota storica e critica di Franco Castelli.

DISCHI

RITMI E STRUMENTI AFRICANI
Vol. 1 - Mali - Niger - Ghana - Nigeria - Alto Volta - Senegal - Liberia
Albatros, VPA 8256
Vol. 2 - Congo Brazzaville - Ciad - Cameroon - Sudan - Zambia - Tanzania - Kenya - Zimabwe
Albatros, VPA 8257
Vol. 3 - Marocco - Algeria - Tunisia - Libia
Albatros, VPA 8258

MUSICA POPOLARE E RELIGIOSA DELL'INDIA DEL NORD
Vol. 1 - Canti e musica dei contadini
Albatros, VPA 8249
Vol. 2 - Teatro, festa popolare e musica urbana
Albatros, VPA 8266
Vol. 3 - Musica religiosa
Albatros, VPA 8268

CANTI E DANZE ARABE
Khamis El Fino
Albatros, VPA 8263

AFRICA DOLORE E MAGIA
Albatros, VPA 8262

MUSICA POPOLARE DI CIPRO
Canti e danze tradizionali delle comunità greca, turca e maronita
Albatros, VPA 8218

MUSICA POPOLARE DEL DODECANESCO
Albatros, VPA 8295

Con questo primo elenco di dischi l'Editoriale Sciascia (che nel 1978 festeggerà il decimo anno di attività della collana Albatros) allarga il proprio catalogo presentando, insieme ai documenti originali del folklore musicale europeo, altre registrazioni originali con esemplificazioni della musica etnica di altre parti del mondo come, ad esempio, i paesi asiatici ed africani.

I tre volumi dei « Ritmi e strumenti africani » offrono momenti di particolare interesse culturale e permettono una verifica della musica popolare attuale dei diversi paesi dell'Africa. Sono registrazioni effettuate da Roberto Leysi durante il primo Festival culturale panafricano svoltosi ad Algeri dal 21 luglio al 1 agosto del 1969. « Ciò che si ascolta nelle registrazioni effettuate allo stadio e nelle piazze di Algeri nel 1969 — leggiamo nella presentazione — non è materiale "etnico", ma piuttosto la testimonianza di che cosa i Paesi africani stiano facendo per ritrovaore, oltre le devastazioni del colonialismo, la loro identità culturale, in una prospettiva squisitamente politica. Certo molti brani sono anche vivo materiale etnofonico, ma sarebbe sbagliato coglierli soltanto in questo significato. Il Festival di Algeri ha voluto essere qualcosa di assolutamente diverso da un festival di "folklore", e alla dimensione riduttiva e talora mistificante del "folklore" dobbiamo sottrarci anche noi, ascoltatori ».

Se il suggestivo ed epidermico interesse per l'esotico ha attirato i nostrani « santoni del pop » verso le sonorità della musica indiana proprie del sitar, i tre discri dell'India del Nord offrono l'occasione per un più approfondito e serio ascolto della musica popolare e religiosa indiana. Si tratta di registrazioni effettuate nel gennaio del 1974 da Pierluigi Navoni e Renata Meazza che insieme a J. K. Kudaisya i tre volumi della serie. Attraverso documenti di notevole interesse ci vengono presentati momenti diversi dell'India religiosa e popolare: canti e danze di feste popolari, pantomime, danze e improvvisazioni teatrali, canti e musiche religiose e delle campagne.

Di Khamis El Fino, virtuoso di « oud » (una specie di liuto popolare proprio della zona araba e persiana) possiamo ascoltare una valida selezione del suo repertorio composto di canti e danze arabe nel disco Albatros VPA 8263: « Canti e danze arabe » è appunto il titolo della raccolta (registrata nel dicembre del 1963 per conto della Folkways) che presenta esecuzioni vocali e strumentali di Khamis El Fino accompagnato da un coro e da un'orchestra tradizionali.

« Africa dolore e magìa » presenta registrazioni originali effettuate da Simha Arom e Genevieve Dournon-Taurelle nella Repubblica Centrafricana. Si tratta di ninne nanne, lamenti, incantesimi, canti di tipo amoroso e canti funebri che evidenziano le caratteristiche etniche di alcuni gruppi di diversa consistenza numerica, che si trovano tutti nello stesso territorio della Repubblica Centrafricana.

Con i dischi di Cipro e del Dodecaneso si conclude il panorama di musica etnica che ci ha permesso questo succinto esame dei dischi della collana Albatros che qui abbiamo ricordato. La « Musica popolare di Cipro » insieme a un quadro della tradizione musicale di questa terra mette in evidenza quanta importanza abbia ancora la cultura musicale nel contesto sociale nel quale si muovono le comunità greca e turca di Cipro. Le registrazioni, di Wolf Dietrich che ha anche curato i testi, riguardano

greca, turca e maronita.

Lo stesso Wolf Dietrich è autore delle registrazioni effettuate nel '72 e '73 in cinque isole del Dodecaneso: Rodi, Simi, Scarpanto, Coos e Nisiro. Tutti gli esecutori (cantanti e strumentisti) sono abitanti delle isole e danno notevoli saggi del loro repertorio che appartiene alla musica contadina e pastorale.

INDAGINE DEL CORO BAJOLESE
Voci e canti originali del Canavese
Vol. 1, CETRA LPP 313, collana Folk n. 47
Vol. 2, CETRA LPP 314, collana Folk n. 50

CORO BAJOLESE
Üra... düra... tréra...
CETRA LPP 315, colana Folk n. 53

Rappresentano senza dubbio alcuni dei dischi più belli che siano stati pubblicati dalla colalna folk della Cetra, e vengono a segnare anche il decimo anniversario dell'attività del Coro Bajolese diretto da Amerigo Vigliermo. In tutti questi anni il Coro ha compiuto una notevole serie di registrazioni sul campo che gli hanno permesso di formare un repertorio che rispecchia in modo fedele la realtà culturale

pertanto un esauriente documentazione della validità di questo modo di operare.

MARGOT / LA FOLLIA
Parte I: Un caso di paranoia
Parte II: Un caso di malinconia
DIVERGO 5335 509, 33 giri 30 cm.

IL POETA URBANO
Giorgio Lo Cascio
DIVERGO DVAE 007, 33 giri 30 cm.

IL DOVERE DI CANTARE
Giulio Stocchi
DIVERGO DVAE 006, 33 giri 30 cm.

IL CASTELLO DI MAGGIO
Gianni Siviero
D VERGO 5335 510, 33 giri 30 cm.

ACCENTI
Giorgio Laneve
DIVERGO 5335 511, 33 giri 30 cm.

Con queste nuove edizioni la « Divergo » continua la collana « Produzioni d'Essai » (« Accenti » è nella colana « Misura 2 ») che ha l'intento di offrire un panorama dellanuova canzone, di impegno politico e sociale. Si eleva ancora una volta l'opera di Margot, sia pjer le musiche che per i testi.

Abbonamento 1977

3 numeri L. 3.000

3 numeri + disco L. 5.000

Indicare a tergo la causale del versamento

Amministr. delle Poste e delle Telecomunicazioni
Servizio dei Conti Correnti Postali

Certificato di allibramento

Versamento di L. .... (in cifre)

eseguito da ....

residente in ....

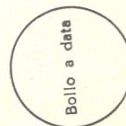
via ....

sul c/c N. **25/10195** *intestato a:*

Vezzani Giorgio
42100 REGGIO EMILIA

Addì (1) .... *19*......

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Bollo a data

N. ....

Amministrazione delle Poste e delle Telecomunicazioni

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. .... (in cifre)

Lire .... (in lettere)

eseguito da ....

residente in ....

via ....

sul c/c N. **25/10195** *intestato a:*

Vezzani Giorgio - Via L. Manara, 25
42100 REGGIO EMILIA

Firma del versante *Addì (1)* .... *19*......

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Tassa L. ....

Bollo a data

Mod. ch 8 bis

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Amministr. delle Poste e delle Telecomunicazioni
Servizio dei Conti Correnti Postali
Ricevuta di un versamento
di L. (*) .... (in cifre)

Lire (*) .... (in lettere)

eseguito da ....

sul c/c N. **25/10195** *intestato a:*

Vezzani Giorgio
42100 REGGIO EMILIA

Addì (1) .... *19*......

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Tassa L. ....

numerato di accettazione

L'Ufficiale di posta

Bollo a data

La ricevuta non è valida se non porta il cartellino o il bollo rettangolare numerati.

1) La data dev'essere quella del giorno in cui si effettua il versamento

In occasione del 30.o anno di attività dell'A.I.CA., Associazione Italiana Cantastorie, « Il Cantastorie », in collaborazione con la Fonit-Cetra, la Fonoprint e l'A.I.CA, propone a L. 5.000 un abbonamento annuale alla rivista più 1 disco della collana Folk della Fonit-Cetra in dono. Il disco è il I.o volume dedicato a « I Cantastorie degli Anni Settanta »: « I Cantastorie padani ».

La ricevuta del versamento in c/c postale, in tutti i casi in cui tale sistema di pagamento è ammesso, ha valore liberatorio per la somma pagata, con effetto dalla data in cui il versamento è stato eseguito (art. 105) Reg. Esec. Codice P. T.

FATEVI CORRENTISTI POSTALI!

Potrete così usare per i Vostri pagamenti e per le Vostre riscossioni il

POSTAGIRO

esente da qualsiasi tassa, evitando perdite di tempo agli sportelli degli uffici postali.

La ricevuta non è valida se non porta il cartellino o il bollo rettangolare numerati.

AVVERTENZA

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di danaro in favore di chi abbia un conto corrente postale.

Chiunque anche se non correntista, può effettuare versamenti a favore di un correntista. Presso ogni ufficio postale esiste un elenco generale dei correntisti, che può essere consultato dal pubblico. *Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purchè con inchiostro, il presente bollettino e presentarlo all'Ufficio Postale con l'importo del versamento stesso.*

Sulle varie parti del bollettino dovrà essere chiaramente indicata, a cura del versante, l'effettiva data in cui avviene l'operazione. Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

I bollettini di versamento sono di regola spediti, già predisposti, dai correntisti stessi ai propri corrispondenti, ma *possono anche essere forniti dagli Uffici Postali a chi li richieda per fare versamenti immediati.*

A tergo dei certificati di allibramento i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinati, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'ufficio dei conti correnti rispettivi.

L'Ufficio Postale deve restituire al versante, quale ricevuta dell'effettuato versamento, l'ultima parte del presente modulo, debitamente completata e firmata.

Autorizz. Ufficio C/C Parma N. 329/VIII/4 del 15-7-1970

1977

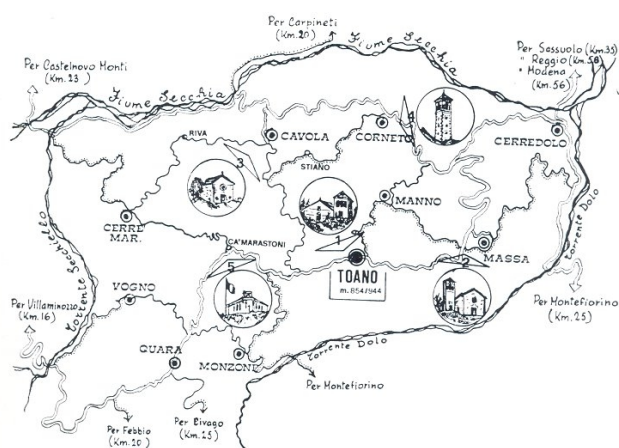
Abbonamento annuale	**L. 3.000**
Abbonamento annuale + disco cantastorie	**L. 5.000**

Parte riservata all'Ufficio dei c/c

N. .... dell'operazione.
Dopo la presente operazione il credito del conto è di L. ....

Il Verificatore

....

26 GIUGNO 1977
A TOANO

IX Festival
dell'Appennino Reggiano

Rassegna Nazionale di Canti della Montagna

Partecipano: Coro BAJOLESE di Baio Dora (TO) • Coro MONTE CAVRIOL di Genova • Coro MONTE PASUBIO di Schio (VI) • Coro SASSO ROSSO della Val di Sole (TN) • Coro TRE CIME di Abbiategrasso (MI) • Coro VAL DOLO di Toano.

TOANO
1° festival dell' APPENNINO REGGIANO
RASSEGNA di CANTI della MONTAGNA
domenica 7 settembre 1969 ore 15

TOANO
2 festival dell' APPENNINO REGGIANO
RASSEGNA di CANTI della MONTAGNA

TOANO
festival dell' APPENNINO REGGIANO
RASSEGNA di CANTI della MONTAGNA

TOANO
4° FESTIVAL dell' APPENNINO REGGIANO
29 giugno 1972

5° FESTIVAL
dell' APPENNINO
REGGIANO
29 giugno 1973

7° FESTIVAL
DELL' APPENNINO
REGGIANO
29 giugno 1975
Rassegna Nazionale
di canti della montagna

TOANO
8° FESTIVAL DELL'APPENNINO REGGIANO

29 giugno 1976

Toano
1977

26 giugno

Marzo 1977

L. 1000